

DAS PROBLEM DER KUNST BEI PLATON

DISSERTATION

zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie
der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel

vorgelegt von
Elfriede Huber-Abrahamowicz
von Basel

Verlag P. G. Keller Winterthur 1954

DAS PROBLEM DER KUNST BEI PLATON

DISSERTATION

zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie
der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel

vorgelegt von
Elfriede Huber-Abrahamowicz
von Basel

Verlag P. G. Keller Winterthur 1954

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät auf Antrag der
Herren Prof. Dr. Hch. Barth und Prof. Dr. K. Jaspers.

Basel, den 26. September 1950

Prof. Dr. Bernhard Wyss

Dekan



Die Dissertation erscheint gleichzeitig unter demselben Titel und beim selben
Verleger im Buchhandel.

MEINEN ELTERN

*Μέγας γὰρ . . . ὁ ἀγών, ὃ φίλε Γλαύκων, μέγας,
οὐχ ὅσος δοκεῖ, τὸ χρηστὸν ἢ κακὸν γενέσθαι,
ὥστε οὔτε τιμῇ ἐπαρθέντα οὔτε χρήμασιν οὔτε
ἀρχῇ οὔδε μὶθ' οὔδέ γε ποιητικῇ ἄξιον ἀμελῆσαι
δικαιοσύνης τε καὶ τῆς ἄλλης ἀρετῆς (Resp.608b).*



Digitized by the Internet Archive
in 2026

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	VII
-------------------	-----

Erster Teil

<i>Die Stellung der Kunstproblematik in der Platonischen Philosophie</i>	1
--	---

1. Kapitel

Versuch einer Exposition der Ausgangslage	2
1. Die äussere Parallelisierung von Kunst und Sophistik in den Dialogen	2
2. Platons Verhältnis zu Kunst und Sophistik	3
3. Deutung dieses Verhältnisses	5

2. Kapitel

Die philosophische Bedeutung des Schönen	9
1. Das Schöne als Offenbarsein	10
2. Bedeutungen des Schönen	11
3. Der Schein	14

3. Kapitel

Die Überwindung der Erscheinungsgebundenheit: „Symposion“	15
1. Der Sinn der Gliederung	15
2. Eros und das Schöne	18
3. Der Aufstieg zum Schönen	19

Zweiter Teil

Das Wesen der Kunst

(Versuch einer philosophischen Durchdringung der Platonischen Aussagen)	23
---	----

4. Kapitel

Die objektive Unwahrheit der Kunst: das Phantasma	24
1. Gestalt und Aspekt	24
2. Die scheinbare Schönheit als Logosferne der Kunst (Erläuterung durch Phänomene der modernen bildenden Kunst)	26

5. Kapitel

Die subjektive Wahrheit der Kunst: das Pathos	29
1. Pathetisches und logosmässiges Verhalten	29

2. Die Begründung der Kunst im Pathos:	
Harmonie und Rhythmus	31
3. Die pathetische Wirkung der Kunst	34
6. Kapitel	
Der objektive Gehalt der Wahrheit des Pathos	36
1. Die Selbsterfahrung im künstlerischen und im philosophischen Verhalten	36
2. Der Mythos	38
3. Die Möglichkeit der Wahrheit der Dichtung	40
Dritter Teil	
<i>Die existentielle Problematik der Kunst</i>	43
7. Kapitel	
Die Lust als Telos der Kunst	44
1. Die Lust und das Gute	44
2. Der Lustcharakter des Schönen	46
3. Die ästhetische Entfernung	47
8. Kapitel	
Die existentielle Bedeutung der Mimesis	49
1. Die Nachahmung und ihr Gegenstand	49
2. Nachahmung als Existenzersatz	50
3. Die existentielle Aufhebung der Kunst in den Kult	53
9. Kapitel	
Platons Kunst	54
1. Die Kunst im Dienst der Philosophie: der Dialog	55
2. Mythos und Logos	57
3. Die beiden Lösungen des Kunstproblems	57
Anmerkungen	60

Vorwort

Die vorliegende Arbeit will nicht von einem der gerade geläufigen Begriffe des Ästhetischen aus die entsprechenden Äusserungen Platons zusammenstellen. Vielmehr soll der Versuch gemacht werden, aus dem Ganzen des Sinnes seiner philosophischen Aussagen und besonders seiner Auffassung vom Menschen diejenigen Aspekte herauszuarbeiten, in denen bei Platon selbst der Ansatz zu einer „Philosophie der Kunst“ sichtbar wird. Darum ist es notwendig, Platons thematische Aussagen zur Kunst überall in möglichst weite Zusammenhänge hineinzustellen; nur dann besteht eine gewisse Hoffnung, dass auch diejenigen Momente ihre Bedeutung für seine „Ästhetik“ erkennen lassen, die uns nicht schon aus unserer eigenen Auffassung des Ästhetischen als massgebend bekannt sind. In ihrer scheinbaren Isoliertheit eignet den Äusserungen Platons über die Kunst — wie allem Isolierten — eine fast unbegrenzte Vieldeutigkeit. In ihren Zusammenhängen aber leisten sie der Interpretation fruchtbaren Widerstand. Auch dann freilich bleibt die wesentliche Schranke für das, was man zu sehen vermag, das, was man mitbringt.

Wenn diese Arbeit ihr Problem bei Platon aufsucht, so ist ihr Anliegen doch nicht in erster Linie ein historisches, sondern es geht ihr zuletzt um ein Verstehen dessen, was Kunst ist. Sie greift auf Platon zurück, weil sie glaubt, bei ihm den tiefsten und zugleich umfassendsten Ansatz zu einer Philosophie der Kunst zu finden. Dass Platon die Kunst zu begreifen vermag, beruht wohl einerseits darauf, dass gerade seine Philosophie — entgegen ihrer Wirkung in der Tradition — der Erscheinung besonders nahe und der qualitativen Mannigfaltigkeit des Wirklichen offen ist. Andererseits hat Platon, selber zugleich Künstler, ein wesentliches Verhältnis zur Kunst als der nur Geniessende: er vermag Beziehungen dieser menschlichen Äusserung, die die Kunst ist, zu anderen Äusserungen des Menschen zu sehen, die dem Geniessenden, dessen Angewiesensein auf Kunst weniger dem Innersten seiner Bedürftigkeit entspringt, verborgen bleiben.

Die Kunst ist bei Platon begriffen aus ihrer Bezogenheit auf den Menschen, der Mensch aber aus seinem Verhältnis zum „Agathon“. Daraus erwächst wie allem andern auch der Kunst das Mass. — Wir aber sind in jeder Hinsicht mass-los geworden. Nichtsdestoweniger wird freilich auch bei uns gewertet. Und wo ohne Mass gewertet wird, da wird das am höchsten geschätzt, dessen man scheinbar am meisten bedarf. Eine solche Überschätzung wird wohl heute der Kunst zuteil. Und je chaotisch-abgründiger sie ist, desto mehr reizt sie den in technischer Anspannung leer und starr Gewordenen. Dieser scheinbaren Hochschätzung der Kunst bei uns — scheinbar, denn das eigentliche Wesen und damit der Wert der Kunst ist in ihr gerade verfehlt —, unserer Unfähigkeit, nüchtern zu bleiben und den Atem nicht mit metaphysischem Hauch zu laden, wenn unsere Rede auf sie kommt, entspricht eine grosse Unbekümmertheit ihrer wirklichen Macht gegenüber, ihrer Wirkung auf die Seele, ihren menschenbildenden und -zerstörenden Möglichkeiten. Die aber hat Platon gekannt wie keiner. Und wenn er es wagt, was bei uns als banaisch gilt, nach andern als rein ästhetischen Massen die Geister zu scheiden, dann, weil er das wirkliche Wesen der Kunst kennt. Selbst wo er sie ablehnt, nimmt Platon sie ernster als unsere übliche Verehrung.

ERSTER TEIL

DIE STELLUNG DER KUNSTPROBLEMATIK IN DER PLATONISCHEN PHILOSOPHIE

Erstes Kapitel

Versuch einer Exposition der Ausgangslage

1. Wollte man danach, wie oft die Kunst in den Dialogen, und sei es nur in Anspielungen, auftaucht, ihre Bedeutung für Platon ermessen, so müsste man sie zu jenen Problemen zählen, die Platon von seiner ersten bis zur letzten Schrift beschäftigt haben; ausführlich und ausdrücklich thematisch ist sie im „Ion“, in der „Politeia“ und in den „Nomoi“. Ein ganz anderes Bild ergibt sich aber, wenn man nach dem philosophischen Gewicht dieser Ausführungen fragt. Einzig im 10. Buch der „Politeia“ findet sich ein Ansatz zu grundsätzlicher philosophischer Besinnung auf das Problem; alles andere bleibt scheinbar an der Oberfläche, und dieser einzige Ansatz selbst führt in seiner Isolierung nicht tief genug. Der innere Zusammenhang der Kunstproblematik mit dem Ganzen des Platonischen Philosophierens wird paradoxerweise erst dann sichtbar, wenn man sich von den durch die künstlerische Form des Dialogs ermöglichten, hier und dort immer wieder eingestreuten, scheinbar peripheren Andeutungen Platons auf die Parallele von Kunst und Sophistik führen lässt. Motive und Art der Auseinandersetzung mit der Sophistik sind dann zugleich erhellend für den Sinn der Platonischen Auseinandersetzung mit der Kunst. Auf diese an sich bekannte Parallele sei nur kurz hingewiesen.

Ein erstes Mal (Prot. 316 d) lässt Platon vom Sophisten Protagoras selbst bedeuten, dass die alten Sophisten, Homer an ihrer Spitze, sich mit Vorliebe der Dichtung als Deckmantel ihres Sophistentums bedient hätten. Dieser Andeutung folgt im „Gorgias“ (502 b, c, vgl. 463 a, b) schon der Aufweis einer entscheidenden Parallele: wenn man Harmonie und Rhythmus weglässt, so entpuppt sich die Dichtung als eine rhetorische Schmeichelnkunst, die wie die Sophistik auf nichts anderes als auf Lust aus ist. Dass die Kunstkritik im 10. Buch der „Politeia“ von Platons Auseinandersetzung mit der Sophistik her mitbestimmt ist, ergibt sich nicht nur daraus, dass der Künstler, der schlechthin alles nachzuahmen vermag, als „grossartiger Sophist“ (Resp. 569 d) bezeichnet wird, sondern auch aus der bis in Einzelheiten gehenden Parallelisierung der Wesensbestimmung des Sophisten im „Sophistes“ mit jener Kritik. Auch hier erscheint zunächst der Maler als einer, den seine Kunst zur Nachahmung aller Dinge befähigt (Soph. 233 d—234 b, vgl. Resp. 596 c—e), und dann geht die Untersuchung über zu einer allnachahmenden Kunst in Worten, die es versteht, den Schein der Wahrheit und des Wissens von allem hervorzubringen. Diese Wortkunst ist in der „Politeia“ (603 b, c) ausdrücklich die Dichtung, während im „Sophistes“ (234 c—e) mit der analogen Charakterisierung in erster Linie die Sophistik visiert ist. In der Unterscheidung

eben- und trugbildnerischer Nachahmung, die zur Bestimmung des Sophisten führt (235 c—236 d, 260 c—261 a, 264 b ff.), und in der Frage nach dem Wesen des Abbilds (239 c—240 c) sind ferner wesentliche Probleme der Platonischen Kunstbegriffung angetönt¹. Nach dieser offensichtlichen Parallelisierung von Künstler und Sophist wird man die ausführliche Auseinandersetzung mit dem sophistischen Phänomenalismus im „Theaitetos“ auch für das Verständnis der Kunstproblematik bei Platon im Auge behalten müssen².

2. Damit ist in ganz äusserlicher Weise die für Platon bestehende Beziehung zwischen Kunst und Sophistik aufgewiesen. Um in die Tiefe der Kunstproblematik einzudringen, genügt es nun nicht, Kunst und Sophistik an einer fertig ausgebildeten Ideenlehre zu messen, sondern, da die Auseinandersetzung Platons mit beiden eine echte ist, d. h. aber wohl seinem eigenen Philosophieren entscheidende Wegweisungen gegeben hat, müssen die drei Grössen Kunst, Sophistik und Platonische Philosophie in ihrem Verhältnis zueinander bestimmt werden. Eine solche Bestimmung lässt sich naturgemäss aus den Dialogen selbst nicht unmittelbar gewinnen. Doch ist hier wesentlich der auch in ihnen deutlich werdende Aspekt der Gemeinsamkeit: wie die Sophisten von den Dichtern den Anspruch auf Erziehung übernommen haben³, so kämpft nun um eben diesen Anspruch Platon mit beiden. Denn darüber, dass das ganze Werk Platons im Dienste der Menschenbildung steht in dem umfassenden Sinn, nach dem sich selbst und andere bilden eins ist, Platon also insofern Sokratiker geblieben ist, dürfte kein Zweifel bestehen.

Wogegen kämpft aber Platon, indem er Sophistik und Dichtung mit einem Griff nehmen zu können glaubt und ihrer verderblichen Paideia seine entgegenhält? Mit welcher Einheit haben wir es in beiden zu tun? Es muss eine sein, die in einem Masse übergreifend ist, dass die grossen Unterschiede zwischen Dichtung und Sophistik dagegen verschwindend erscheinen. Das beiden Gemeinsame, gegen das Platon sich wendet, ist ein Verhältnis zur Erscheinung, in dem diese als Sein erlebt wird: ein existentielles Verhalten zu der unmittelbar begegnenden Wirklichkeit, das den von ihr Betroffenen das ihn Betreffende nicht von seinem Betroffensein unterscheiden und so in diesem Betroffensein die letzte Wahrheit erfahren lässt. Dieser Erscheinungsbezug — er soll das pathetische Weltverhältnis heissen⁴ — charakterisiert die ganze mythische Welt von ihren höchsten Möglichkeiten in der Dichtung bis hinunter zu der nur noch in den Trümmern des Mythos atmenden Sophistik. Der Gehalt dieses Verhältnisses ist jedoch in Dichtung und Sophistik völlig verschieden. Während es nämlich der vom Mythos getragenen Dichtung in ihren höchsten Möglichkeiten gegeben ist, im pathetischen „Verfallensein“ an die Erscheinung den Logos der Erscheinung auf unerhörte Weise mitzufassen, so dass die Erscheinung für den sich in ihr offenbarenden Logos fast transparent wird — man könnte „versucht sein, im Mythos eine Intuition am Werke zu sehen, die beinahe bis zur Klarheit des Eidos hindurchgedrungen ist“⁵ —, ist die Sophistik in ihrem unmittelbaren Verhältnis zum Begegnenden der völligen Logosleere anheimgefallen. Platons philosophisch

begründender Angriff gegen das pathetische Weltverhältnis setzt sich gerade diesen seinen gehaltleeren Pol, die Sophistik, zum ausdrücklichen Ziele, denn hier wird seine Gefahr besonders greifbar; wozu kommt, dass dies Weltverhältnis allein in der Sophistik ein theoretisches Bewusstsein hervorgebracht hat.

Aber sollte bei dieser Auseinandersetzung mit der mythisch-pathetischen Welt der andere Pol, der Platon eigentlich näher stehen müsste, von ihm völlig übergangen worden sein? Oder ist er am Ende darum übergangen worden, weil er ihm allzu nahe steht und darum unausdrücklich in die eigene Sicht der Dinge aufgehoben? Wir sind gedrängt, so zu fragen, weil in der Annahme einer Bestimmtheit Platons in wesentlichen Aspekten seiner Ideenlehre von diesen höchsten Möglichkeiten der mythisch-pathetischen Sicht eine grosse Evidenz liegt. Denn wo in der ganzen philosophischen Tradition, in der Platon steht, findet sich ein Herausgehobensein des Logos in der Erscheinung wie das, das die höchsten Formen der griechischen Kunst zeigen? Darüber hinaus, dass zur Bildung der grossen mythischen Hypostasen „neben dem intuitiven ein ‚eidetisches‘ Moment erforderlich“ ist⁶, wird man wohl für den ganzen Reichtum des Mythos an „Gestalten“ diese, wenn auch völlig ungebrochen pathetische, doch mit der Fähigkeit für das Bedeutende ausgerüstete Schau voraussetzen müssen. Dabei dürfte dem Hinweis auf Werke der bildenden Kunst eine besondere Evidenz zukommen. Das „Allgemeine“ dieser Sicht, das ein Betroffensein vom einzelnen Menschen mehr in seinem Menschsein als in seiner Individualität voraussetzt, lässt sie für Platon selbst psychagogisch geeignet erscheinen, zum Verständnis seiner Sicht, die freilich grundsätzlich über die mythisch-paradigmatische hinausgeht, hinzuleiten. „Glaubst du etwa, man sei ein minder guter Maler, wenn man ein Vorbild (Paradigma) malt, wie der schönste Mensch sein muss, dem Gemälde vollkommen die gemässen Züge gibt, aber alsdann nicht nachweisen kann, dass solch ein Mann auch möglich sei?“ (Resp. 472 d.) Platon glaubt also, Verständnis für die Idealität seines Staatsentwurfs durch den Hinweis auf die offenbar bekanntere Idealität der Kunst wecken zu können, für die der Gehalt ausschlaggebend ist und sich nicht erst durch die Möglichkeit der Verwirklichung zu erwähren hat. Daraus wird aber eine Anerkennung des Eidetisch-Paradigmatischen in der Kunst in hohem Masse deutlich, während in der eigentlichen Auseinandersetzung mit ihr gerade dieses Moment überhaupt keine Erwähnung findet. Auf die paradigmatische Funktion der Kunst verweist ferner die merkwürdige Aussage über die doppelte Blickrichtung beim Entwurf des Staates: „Sodann bei der Ausführung, glaub ich, würden sie unablässig nach beiden Seiten blicken: auf das von Natur Gerechte, Schöne, Besonnene und all Solches und anderseits auf jenes, was sich bei Menschen eingebürgert hat, indem sie . . . sich dabei zum Zeichen nehmen, was doch auch Homer, wo es sich bei Menschen findet, göttergleich und göttlich genannt hat“ (Resp. 501 b). Dass die Gestalten der griechischen Kunst in einem uns kaum nachvollziehbaren Masse die Funktion von Vorbildern innehatten, auf die man sich ausrichtet (vgl. Prot. 325 e—326 b, Resp. 606 e, Phdr. 245 a), ist bekannt⁷. Schon in bezug auf diese paradigmatische Funktion der Kunst

scheint die Idee ihr Erbe angetreten zu haben. Wie ist von diesem Stand der Dinge aus „das unablässig nach beiden Seiten Blicken“ zu verstehen? Es ist, als ob noch einmal die alten mythischen Paradigmata an die Seite der neuen treten dürften. Die Blickrichtung muss dabei eine verschiedene sein, denn die alten Paradigmata sind unbeschadet ihrer vorbildhaften Funktion in der Ebene der Erscheinung zu suchen, der die neuen enthoben sind. Ob sich nun Platon von der Vereinigung beider in diesem besonderen Fall des Staatsentwurfs eine fruchtbare Lösung verspricht oder ob nicht eher anzunehmen ist, dass auch diesem Hinweis auf das Vorbildhafte, wie es die Dichtung zeigt, in erster Linie psychagogische Bedeutung zukommt, ist nicht zu entscheiden.

Solche und ähnliche Hinweise sind aber bei Platon vereinzelt. Die paradigmatische Funktion der Kunst freilich sieht er, sie ist es gerade, gegen die er kämpft, weil er sie in aller vorliegenden Kunst durch ihren Gehalt nicht gerechtfertigt findet. Auf direkte Aussagen Platons lässt sich also die Annahme, er sei in wesentlichen Aspekten seiner Ideenlehre von der Kunst her bestimmt worden, ohne Gewaltsamkeit nicht stützen. Und doch gibt neben der schon genannten Evidenz und der eigentlichen Unmöglichkeit, Platon in dieser Hinsicht in der philosophischen Kontinuität zu fassen, zu denken, dass sich ein Aspekt der Idee selbst aufweisen lässt, nach dem sie überindividuell und doch anschaulich ist⁸. Und es zwingt uns aufzuhorchen, wenn ein Durchschauen der individuellen Wirklichkeit auf ihre „gestalthafte“ Allgemeinheit⁹ als Moment des Platonischen Erkenntnisvollzugs festgestellt werden kann; denn gerade darin, was in dieser Weise als Moment des Platonischen beschrieben wird, dürfte der Schlüssel zum Verständnis der griechischen Kunst liegen. Von hier aus gesehen würde auch die geschichtliche Paradoxie, dass keine Philosophie für das eigentliche Kunstschaffen so wirksam geworden ist wie die des darin fast alleinstehenden Philosophen, der die Kunst ablehnt, Platon¹⁰, weniger überraschen. Dann wäre es dieses Moment der Platonischen Ideenlehre, durch das sie die Schau der griechischen Kunst prinziphaft zu fassen vermochte, an dem sich spätere Kunst orientiert hat.

3. Die bisherigen Ansätze führen zu folgender Hypothese. Platon, der Kunst und der Sophistik ist gemeinsam der Anspruch auf die Menschenführung, die Paideia im griechisch umfassenden Sinn. Sie ist gleichsam der Ringplatz, auf dem der Kampf ausgetragen wird, und zugleich das formal gemeinsame Ziel. In dieser äusserlichsten Bestimmung, die alle drei umfasst, steht Platon mit seiner neuen Sicht im Kampfe gegen die beiden, Kunst und Sophistik, die er selbst ausdrücklich in ihrem Verhältnis zur Erscheinung zusammenfasst, und die als Vertreter des pathetischen Weltverhältnisses tatsächlich in dieser einen entscheidenden Hinsicht zusammengehören. Nicht unmittelbar deutlich wird bei Platon, dass Kunst und Sophistik innerhalb dieses gemeinsamen Verhältnisses eigentlich Antipoden darstellen. Er macht vielmehr der Kunst im wesentlichen das zum Vorwurf, worin sie mit der Sophistik übereinstimmt. Was sie aber in ihrem Erscheinungsbezug von der Sophistik unterscheiden kann, die Transparenz ihrer Erscheinung für den Logos, findet nicht in der Kunstkritik, sondern nur dort Erwähnung, wo mit

dem Hinweis auf die Kunst Verständnis für die Idee geschaffen werden soll. Die durch den schon erwähnten Platonischen Vergleich (Resp. 472 d) hergestellte Beziehung zwischen Idee und künstlerischem Paradigma gewinnt dadurch verstärkte Bedeutung, dass auch in der Idee ein paradigmatisches Moment aufgewiesen werden kann, so dass die Vermutung naheliegt, es sei das alte Paradigma selbst in die Idee eingegangen.

Wenn man aber im mythischen Paradigma die Sphäre der Idealität glauben zu können, d. h. also die Platonische Ideenlehre im Keime schon bei Homer angelegt findet¹¹, so darf diese geschichtlich wesentliche Sicht nicht über den ontologischen Unterschied zwischen der Idee und dem alten mythischen Paradigma hinwegtäuschen. Durch eine solche unproblematische Übertragung würden wir uns das Verständnis dafür verschliessen, dass Platon, weit entfernt, beim Kunstparadigma stehenzubleiben, es mit aller Macht bekämpft. Auf jeden Fall ist das Verhältnis Platons auch zum mythischen Paradigma ein ambivalentes. Das mythische Paradigma gehört voll und ganz der Erscheinungssphäre an. Es ist Erscheinung, in der der Logos gleichsam offen daliegt, Erscheinung von äusserstem Sinngehalt, aber doch eindeutig der Seinsdimension nach phänomenale, den Sinnen fassbare Erscheinung. Wie gross auch die Rolle dieser „bedeutenden“ Erscheinung für Platon sein mag, er bleibt nicht bei ihr stehen, sondern stösst vielmehr von der „schönen Gestalt“ als einer für ihre Bedeutung transparenten Erscheinung auf die Bedeutung selbst durch. Von dieser Position aus wendet sich Platon nun nicht gegen das Moment im alten Paradigma, das er sich selbst, es weiterführend, zu eigen gemacht hat, sondern gegen das, wodurch sich das Paradigma grundsätzlich von der Idee unterscheidet: die Erscheinungshaftigkeit. Und er kämpft dagegen, nicht allein, um sich abzugrenzen — es ist kein Kampf um Theorien —, vielmehr weil ihm in der Erscheinungshaftigkeit auch des mythischen Paradigmas eine grosse Gefahr zu liegen scheint, die sich in der Kunst selber, in der Tragödie, zeigt.

Es ist die Tragödie, in der Platon die Dichtung vor allem als geistige Macht von ausserordentlicher psychagogischer Wirkung entgegentritt. Als in einer Synthese der griechischen Dichtung sind in ihr auch jene Faktoren enthalten, durch die die Dichter Griechenland von alters her erzogen haben, die mythischen Paradigmata: Götter und Heroen als Vorbilder, nach denen sich der Mensch in seinem Streben nach Arete ausrichtet, die er versucht nachzuahmen. Bei den Götter- und Siegerstatuen von Pindar finden wir diese Urbilder der Arete am reinsten¹². Sie sind die Grundpfeiler der alten Adels-paideia, in deren Tradition auch Platon noch aufgewachsen ist. In ihnen, im Mythos überhaupt, ist die Objektivität verkörpert, die dem menschlichen Streben Richtung gibt; darum ist mit der sophistischen Aufklärung, mit der Auflösung des Mythos, auch die Objektivität schlechthin in Gefahr. Doch kommt in der Tragödie dem Mythos nicht in der Weise paradigmatisch-psychagogische Bedeutung zu wie bei Homer oder Pindar¹³. Ihre Paideia ist sehr anderer Art, und das ist es, wogegen Platon sich wendet; es ist ihr Verhältnis zum Schicksal: das Tragische.

Wenn das Tragische im Keim auch schon in Homer angelegt ist — er ist ja nach Platon der Vater der Tragödie —, so bedurfte es doch einer grösseren Bewusstwerdung des Individuums, um es ganz zu erleben. In der ionisch-äolischen Lyrik des 6. Jahrhunderts wird mit den steigenden Ansprüchen des Individuums die Abhängigkeit ihrer Erfüllung vom Schicksal als schlechthin leidvoll erfahren¹⁴. Aber erst in der Tragödie und in gewisser Weise erst bei Sophokles finden wir den eigentlich tragischen Menschen¹⁵, den Menschen, der in einer Welt lebt — und Leben ist wesentlich Handeln —, in der sein Wissen zur Handlung nicht zureicht, der dadurch notwendig fehlgeht, sein Fehlgehen als Schuld erfährt und seine daraus folgende Vernichtung als gerecht, aber zugleich bei dem völligen Erwachtsein seiner Subjektivität als grauenhaft leidvoll. Eine Welt, in der es keine Kontingenz gibt, in deren Notwendigkeit aber der Einzelne keinen vollen Einblick hat, obwohl der Sinn seiner Existenz davon abhängt, dass er ihr gemäss handelt. Doch auch über den, der der göttlichen Ordnung gemäss lebend, Werkzeug ihres Vollzuges wird, schreitet sie hinweg, ihn vernichtend, denn der Einzelne gilt ihr nichts, wenn nur das Ganze bewahrt wird. Und hierin liegt die Paideia, die die Tragödie übt; sie zeigt dem Menschen das Schauspiel seiner scheinbaren Macht und eigentlichen Ohnmacht. Und das ist es, was er „durch Leiden lernen“ soll.

Die sophistische Aufklärung mit dem Zusammenbruch des Götterglaubens, der Auflösung des Mythos, aus dem sie hervorgegangen und den sie weiter betreibt, verkehrt die tragische Welt; nicht der Mensch steht unter der Allmacht des Seins, das Subjekt in schlechthiniger Abhängigkeit vom Objektiven, sondern umgekehrt, das Sein ist abhängig vom Menschen, und zwar nicht vom Menschen als solchem, sondern gerade von dem, dessen völliges Übersehenwerden uns in der tragischen Welt so grausam berührt, vom Einzelnen¹⁶. Vom tragischen Menschen zum Sophisten ist offensichtlich eine grosse Umwälzung vor sich gegangen, und doch, wenn wir genauer zusehen, ist der Schritt gerade in dem für unsere Betrachtung Entscheidenden nicht so gross. Denn wird nicht schon in der tragischen Auffassung die Kontingenz als Notwendigkeit erlebt, die Erscheinung zum Sein¹⁷? Wenn dabei auch der Mensch als abhängig von der Erscheinung erlebt wurde, so bedurfte es nur des Zusammenbruchs der durch den Mythos gehaltenen Objektivität der Erscheinungswelt, um das Verhältnis zu verkehren. Da die Bewusstmachung der in der Dichtung verborgenen Philosophie erst geschehen konnte, nachdem der Mythos und damit der Dichtung Bestes zerstört war, ist das, was in der Sophistik bewusst wird, eine Verzerrung. Das gilt auch für eine andere sophistische These, gegen die Platon mit besonderer Erbitterung kämpft: dass die Lust der Massstab des Guten ist. Das hedonische Moment kommt mit der Lyrik des 6. Jahrhunderts in die Dichtung und ist, wenn auch verhüllt, in der Tragödie mächtig wirksam. Freilich nicht in der Nacktheit der sophistischen These, die den religiösen Zusammenbruch zur Voraussetzung hat, wie sie übrigens auch darum in der ionischen Lyrik deutlicher bewusst ist, weil diese religiös weniger mythisch gebunden ist als die Tragödie. Aber was bedeuten

die Klageszenen, wenn nicht der enttäuschte Anspruch auf persönliches Glück dahinter steht? Und warum muss der Mensch erst durch Leiden lernen, wenn nicht dieser Anspruch zuerst in seinem vollen Ausmass da wäre, bevor er ihn verlernt? So haben die Sophisten nicht nur die Paideia von der Dichtung übernommen, nachdem sie ihren Boden, den Mythos, mitgeholfen haben zu zerstören, sondern auch diese inhaltlichen Elemente des tragischen Wirklichkeits- und Menschenverständnisses, denen freilich der wesentliche Gehalt genommen ist dadurch, dass sie nicht mehr von der im Mythos verkörperten Objektivität her verstanden sind.

Platon erfährt sich nicht mehr wie die ältere Tragödie als schlechthin abhängig; dazu atmet er zu sehr die Luft der Sophistik, die ja bei Euripides in die Tragödie selbst einzudringen und sie von innen her zu zerstören vermochte; vor allem aber ist er Schüler des Sokrates, des ersten „selbständigen“ Menschen. Dieser selbständige Mensch konnte Sokrates darum im Gegensatz zu den auch aus der „Abhängigkeit“ zur „Freiheit“ entronnenen Sophisten sein, weil er, wenn auch nicht mehr gebunden an die alte Objektivität, doch unterwegs war zu einer neuen. Es ist seine Freiheit in der Gebundenheit der verpflichtenden Suche, deren Erbe Platon antritt. Wenn er daher im Durchbruch zur neuen in gewisser Weise zur alten Objektivität zurückkehrt, so nur indem er diese in eine neue Ordnung hineinhebt. In der als notwendig erlebten Kontingenz hat trotz der Unfassbarkeit ihres Sinnes für den Menschen die Tragödie den Sinn erfahren. Dies muss Platon nun als die Paradoxie erscheinen, dass der Mensch im Sinnindifferenten oder gar Sinnlosen den Sinn sucht, die nur darum möglich ist, weil das Sinngebende von vornherein in der Ambivalenz des Sinnes und der Sinnlosigkeit gefasst ist. Gerade diese Ambivalenz aber zeigt ursprünglich das alte Paradigma, und sie ist dort begründet in der Erscheinungshaftigkeit seines Seins. Überwunden jedoch ist sie, wenn sich der eigentliche Gehalt und mit ihm zugleich die paradigmatische Kraft von der Erscheinung ablösen lässt. Platon entdeckt, dass gerade das, was richtunggebend ist für das Handeln, das, worauf der Mensch sich ausrichten muss, um richtig gerichtet, um gerecht und gut zu sein, in seiner Eigentlichkeit nicht in der Dimension der Erscheinung liegt und darum auch von allem, was nur der Erscheinung in ihrer Erscheinungshaftigkeit zukommt, nicht betroffen wird. Der platonische Mensch muss zwar weiterhin in der Erscheinungswirklichkeit leben, in der auch er blind ist, muss weiterhin handeln ohne zu wissen, aber das ist nicht mehr tragisch, sondern insofern muss man sich eben einrichten „wie nach dem Fallen der Würfel“ im Spiel (Resp. 604 c). Nicht mehr erfährt die Existenz von dem nun als kontingent¹⁸ Erkannten ihre Sinnggebung, sondern von dem, das selber sinnhaft ist und darum allein fähig, Sinn zu verleihen. Charakteristisch für diese Verschiebung ist der oft als „Tragödie“ Platons bezeichnete „Phaidon“ bis in die feinsten Züge hinein. Phaidon soll nicht morgen (nach Sokrates' Hinrichtung) sein schönes Haar scheren, sondern heute, wenn ihnen die Rede stirbt und sie sie nicht wieder zum Leben bringen können (Phd. 89 b, c).

Man kann also annehmen, dass Platon in seiner Auseinandersetzung mit

der Kunst, gerade insofern sie nicht unmittelbar in den Dialogen ausgetragen wird, sondern in dem diesen vorausgehenden eigentlich entscheidenden Kampf, von der Kunst in doppelter Weise in seiner eigenen Position bestimmt wurde. Einerseits positiv, insofern er in wesentlicher Hinsicht vom mythischen Paradigma auszugehen scheint, anderseits negativ, insofern er das Tragische und Sophistische als abzuwehrende Möglichkeiten dessen, worauf er sich positiv bezieht, begreift, Möglichkeiten des Abgleitens, die aber im Keim schon darin enthalten sind. Indem so die negative Bestimmtheit in das hineinwirkt, worauf er sich positiv bezieht, wird ihm gerade die Erscheinungshaftigkeit der Erscheinung zum Urübel, das überwunden werden muss zugunsten dessen, was die Erscheinung bedeutet, ihres eigentlichen Gehaltes, auf den sie über sich selbst hinausweist. Aus diesem Grund tritt die ursprüngliche Ambivalenz von Platons Verhältnis zur Kunst in der ausdrücklichen Auseinandersetzung mit ihr zurück hinter der scheinbar einfachen Negation ihres eidetischen Gehaltes. Die Ambivalenz freilich wird sich in einer neuen Form wieder einschleichen, nämlich darin, dass Platon neben der auffallenden Dichteraus-treibung, die oft allein die Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, nichtsdestoweniger sein ganzes Menschenbildungs- und Staatswerk auf die schwanken Pfeiler der musischen Erziehung gründet.

Mit diesen, zum Teil rein hypothetischen Erwägungen soll zunächst nichts anderes als der Horizont geschaffen werden für die Verfolgung des Problems bei Platon selber. In Platons Verhältnis zur Kunst darf für die Entstehung der Ideenlehre nicht mehr als eines der determinierenden Momente gesehen werden. Und vielleicht wird man auch dagegen noch einwenden, dass eine Bestimmtheit der Ideenlehre durch die Kunst bei Platon nicht unmittelbar zum Ausdruck kommt. Den angeführten Gründen für dieses Nichtmanifest-werden kann noch hinzugefügt werden, dass Platon, wenn er auch gegen Sokrates das Gegenteil bewiesen hat, vielleicht gerade der Kunst als seiner Lehrmeisterin gegenüber gezeigt hat, wie schwer es ist, denen gerecht zu werden, denen man viel verdankt, und dass man sich gerade gegen die am schärfsten wenden muss, an die man unmittelbar anschliesst — man bedenke nur das Verhältnis des Aristoteles zu Platon —. Denn wo man anschliesst, muss man sich abgrenzen; der Anschluss ist unmittelbar, während die Abgrenzung zu den Aufgaben des Neuen gehört. Es ist dies die sich immer wiederholende Tragik im Verhältnis von Schüler und Meister.

Zweites Kapitel

Die philosophische Bedeutung des Schönen

Zuerst muss es darum gehen — soviel ist wohl deutlich geworden —, Platons Verhältnis zur Erscheinung ins Auge zu fassen. Nicht alle Möglichkeiten, sich diesem zu nähern, sind für das vorliegende Problem gleich günstig. Ja es verhält sich mit der Erscheinung im Expliziten der Platonischen Philo-

sophie ähnlich wie mit der Kunst: Wo sie und das Verhältnis zu ihr ausdrücklich zum Gegenstand der Betrachtung wird, bleibt ihre volle Problematik gerade latent, vor allem darum, weil sie nicht eingegliedert wird in die Platonische Philosophie, sondern rein polemisch von aussen angegangen. Dagegen bietet der Ansatz beim Schönen Gelegenheit, das Verhältnis von Erscheinung, Schein und Idee umfassend aufzurollen, und vor allem auch zeigt sich im Schönen ein Widerschein der eben aufgestellten Hypothese im Platonischen Philosophieren selber, so dass es einerseits möglich ist, einen Blick zu tun auf Platons Neuordnung der Dinge, in die die alten Möglichkeiten als Stufen einbezogen sind, und dass anderseits die bei Platon explizit werdende Kunstproblematik vorbereitet werden kann, indem hier gerade die Erscheinung in diejenigen Zusammenhänge hineingestellt ist, die für die Kunst wichtig werden. — Dass die Aussagen über das Schöne vorwiegend mythischen Charakter (im Platonischen Sinn) haben, erschwert die Aufgabe, sich dem Problem von dieser Seite her zu nähern, sehr. Anderseits aber ist gerade die Tatsache, dass das Schöne bei Platon in den mythischen Bereich seines Philosophierens geraten ist, auch ein Fingerzeig dafür, dass sich in ihm die Problematik seines eigenen Ursprungs verbergen könnte. Denn wer vermöchte mehr zu geben als „Wahrscheinlichkeitsrede“, wenn es sich um die Grundlage des eigenen Sagens selber handelt.

1. Es ist wohl am fruchtbarsten damit zu beginnen, die drei auffallendsten Aspekte des Schönen herauszuheben: Das absolute Prinzip, die sogenannte Idee des Guten, kann Platon auch das Schöne nennen (Symp. 210 a—212 c, Resp. 505 b, 509 a, 520 c, Phil. 64 e). Dass nicht der griechische Sprachgebrauch allein Platon zu dieser Identifizierung verleitet haben kann, zeigt sich darin, dass er auch eine Bedeutung des Schönen kennt, in der es sich wesentlich vom Guten unterscheidet. Gleich nachdem das Schöne in einem Atemzug mit dem Guten in der Bedeutung des Absoluten genannt wurde, wird eine wesentliche Scheidung vollzogen: beim Schönen begnügt man sich noch mit dem Schein, beim Guten nicht mehr (vgl. Resp. 505 b mit d). Im Phaidros-Mythos schliesslich (Phdr. 249 d—250 e) scheint Platon eine Bedeutung des Schönen zu kennen, in der es, ohne dass eine Beziehung zum Guten ausdrücklich wird, in einem besondern Verhältnis zur Erscheinung steht: nur die Abbilder des Schönen sind glänzend und werden mit dem schärfsten unserer Sinne, dem Gesicht, wahrgenommen, durch das die Weisheit und die andern Ideen nicht geschaut werden. „Der Gerechtigkeit nämlich, Besonnenheit und was sonst Seelen köstlich ist, hiesige Abbilder haben keinen Glanz, sondern mit trüben Werkzeugen erschauen mühsam und wenige nur, ihren Bildern sich nahend, des Abgebildeten Gattung“ (Phdr. 250 b). Demnach wäre das Schöne ausgezeichnet einerseits durch eine besondere Nähe zum Absoluten, anderseits durch ein besonderes Verhältnis zur phänomenalen Erscheinung und sogar zum Schein. Damit sind die äussersten Pole der Platonischen Ontologie bezeichnet: dem Schönen scheint eine einzigartige, nicht mehr zu überbietende Spannung innezuwohnen, wie sie sich in der Platonischen Philosophie sonst nicht wiederfindet. Diese Spannung, die bei Platon selber keine philosophische Begründung erfährt,

verlangt ein Zusammendenken, selbst wenn dabei Gefahr besteht, das von Platon mythisch Angedeutete zu überdehnen. Es muss dennoch, wenn auch mit allen Vorbehalten, versucht werden, soll das Gesagte nicht in vagen Ausdeutungen dessen, was Platon in blossen Andeutungen gibt, stecken bleiben.

Wenden wir uns zuerst der Phaidros-Stelle zu, in der das Schöne „damals schon glänzend zu schauen“, sich von allen andern Ideen dadurch unterscheidet, dass seine Abbilder vom Gesicht aufgefasst werden als das, was sie sind, nämlich schön, während die Abbilder der andern Ideen nur „mühsam“ „mit trüben Werkzeugen“ gefasst werden können (Phdr. 250b). Diese trüben Werkzeuge sind offenbar die Sinne, unter denen das Gesicht der schärfste ist (250 d). Trübe sind die Sinne darum, weil sie in den Abbildern, auf die sie gerichtet sind, das, was in ihnen abgebildet ist, kaum zu erfassen vermögen. Das Gesicht jedoch nimmt in bezug auf die Idee des Schönen eine Sonderstellung ein: von ihr ist ihm ein „deutliches Abbild“ gegeben, und nur von ihr als dem „Hervorscheinendsten“ (250 d). So sind allein die Abbilder des Schönen eigentliche Abbilder, d. h. solche, die das Abgebildete in unmittelbarer Sinnenfälligkeit erkennen lassen, während man bei den andern von ihrer unmittelbaren Sinnenfälligkeit aus erst mühsam zu ihrer Bedeutung vordringen muss. Im Abbild des Schönen erfüllt sich das Abbildsein überhaupt. Abbildsein jedoch bedeutet sinnenfällig sein, phänomenal erscheinen. Das besagt dann aber für die Abbilder aller Ideen, dass sie, insofern sie nicht nur schlechte Abbilder ihrer Ideen, sondern selbst überhaupt Abbilder, d. h. sinnenfällig sind, zugleich Abbilder der Idee des Schönen sind. Für jedes Abbild muss also sein Abbildsein überhaupt als seine allgemeine Zugehörigkeit zum Schönen von seiner spezifischen Zugehörigkeit zu einer bestimmten Idee unterschieden werden. Wo bleibt aber bei einer solchen Interpretation das Moment des Schönen, das seine Abbilder vor allen andern auszeichnet? Wenn alle Erscheinung als solche schön ist, was wäre dann die schöne Erscheinung im ausgezeichneten Sinne? Von der Idee des Schönen heisst es: sie war schon damals glänzend zu schauen. Auch wenn man diese Aussage nicht presst, indem man daraus schliesst, die Idee des Schönen sei die Idee des Scheinens, des Sichtbarseins, kommt man auf eine andere Weise zu einem ähnlichen Resultat, wenn nämlich von dem, was über die Abbilder ausgesagt ist, auf die Idee geschlossen wird; denn den Abbildern kann ja nichts zukommen, was nicht in der Idee begründet ist. Wenn sich also die Abbilder der Idee des Schönen dadurch von allen unterscheiden, dass sie allein in einem ausgezeichneten Sinn sichtbar, sinnenfällig werden, dann ist daraus der Schluss auf die Idee des Schönen als Idee des Sichtbar-, Sinnenfälligwerdens, des Erscheinens zulässig. Diese Bedeutung scheint aber wieder zu eng, sobald bedacht wird, dass Platon sämtliche Ideen als schön bezeichnet; fassen wir sie also weiter, so kommen wir zur Bedeutung des Schönen als Prinzip des Offenbarseins überhaupt. Mit dieser Bedeutung gelingt es, die polare Spannung, die das Schöne bei Platon besitzt, zu deuten.

2. Das oberste, selbst über die Ideen erhabene Prinzip würde demnach, wenn der Aspekt seiner Begründung des Offenbarwerdens von Sein bezeich-

net werden soll, „Idee des Schönen“ genannt. Wenn es in der „Politeia“ (508 e—509 b) vom Guten heisst, es sei Ursache von Sein und Erkanntwerden, so ist in diesem „Erkanntwerden“ die Bedeutung, in der es auch Idee des Schönen genannt werden kann, einbeschlossen. In diesem Sinn heisst die Idee des Guten selber das „Scheinendste des Seienden“ (Resp. 518 c). Im „Symposion“ ist darum ausdrücklich vom Schönen die Rede, weil von der Seite des Offenbarwerdens von Sein zum Prinzip der Offenbarung, das aber zugleich Prinzip des Seins ist, aufgestiegen wird. Im Höhlengleichnis geht der Weg offensichtlich über Seinsstufen, im „Symposion“ über Grade des Offenbarseins.

Von diesem Schönen in der Stellung des Absoluten, die es innehat, weil das Offenbarwerden des Seins in ihm seine Begründung findet, sind die Ideen als das offenbare Sein selbst zu unterscheiden; als dieses sind sie sämtlich schön, ein „Meer von Schönheit“ (Symp. 210 d). Die Frage kann sich stellen, ob auch die Idee des Hässlichen schön sei. In Hinsicht auf Intentionen des späten Platon ist man versucht, es zu bejahen; denn Schön heisst nichts anderes als Offenbarsein. Die Idee des Hässlichen, wenn wir überhaupt eine solche annehmen dürfen, ist als Idee selbst schön, weil in ihrem Gehalt offenbar. Das Schönsein würde demnach keiner Idee mehr oder weniger zukommen, sondern allen in gleichem Masse; als das Sein in seinem Offenbarsein sind sie der Inbegriff des Schönen.

In der „Idee des Schönen“ wäre somit das *Prinzip* der Schönheit gefasst, die *Schönheit selbst* als begründete in der Sphäre der Ideen; und doch kommen wir erst jetzt in den Bereich, in dem wir allein von Schönheit zu sprechen gewohnt sind, in den Bereich der Erscheinung. Gerade hier aber nimmt Platon nicht mehr das unumschränkte Herrschen des Schönen wahr, denn hier beginnt seine Gefährdung durch den Schein. Die Erscheinung ist nicht wie die Idee Offenbarung ihrer Bedeutung; das Offenbarsein, das Erscheinen, und das, was offenbar ist, erscheint, fallen bei ihr in eigenartiger Weise auseinander. Das, was in ihr erscheint, ist Idee; oder vielmehr die Erscheinung ist in ihrer Bedeutung in der Idee begründet. Denn die Idee selber erscheint nicht in der Erscheinung, sie wird in ihr nicht sinnenfällig, so dass die phänomenale Wirklichkeit als real-ideales Sein zu begreifen wäre. Die Erscheinung ist ebenso sehr Erscheinung wie Nichterscheinung der Idee, und zwar prinzipiell. Auch die adäquateste Erscheinung offenbart nicht nur, sondern verdeckt auch. In welchem Sinne sieht Platon wohl in der Erscheinung eine Offenbarung von Sein und zugleich eine Verdeckung? Nehmen wir das Beispiel eines gerechten Menschen (im Platonischen Sinn) und betrachten ihn auf seine Gerechtigkeit hin, eine Persönlichkeit, deren ganze Erscheinung: Haltung, Physiognomie und Handlungsweise, ein gerechtes Wesen erkennen lässt. Wir meinen es im Gesicht, an den Linien des Mundes und der Stirne, sehen zu können, ja es erscheint bis in die kleinsten Feinheiten des Öffnens und Schliessens der Lider. Ja, es erscheint, aber was heisst das? Vergeblich versuchen wir mit Worten, die nicht schon, über das, was wirklich sinnenfällig wird, hinausgehend, Ausdruck unseres Verstehens sind, auch nur zu beschreiben, was denn eigentlich die Art der Sinnenfälligkeit des Gerechten ist.

Was wir sehen, wirklich nichts als sehen, ist nicht der Gerechte, sondern nur was wir verstehen. Wir verstehen freilich nicht ohne zu sehen, und doch lässt sich vom Sehen zum Verstehen keine dem Verständnis fassbare Brücke schlagen. Gerade für dieses Verstehen, das sich bereits innerhalb des pathetischen Erlebnisses vollzieht, sind wir auf blosser Evidenz angewiesen. Gerade darin, dass das, was sinnfällig erscheint, zu diesem ersten Verstehen in kein kommensurables Verhältnis gebracht werden kann, nicht seinerseits dem Verständnis zugänglich ist, ist das verdeckende Moment der Erscheinung zu fassen, während umgekehrt die Möglichkeit eines solchen ursprünglichen Verstehens, das sogar alle Aussicht hat, wahr zu sein (wahre Doxa), auf die Seinsoffenbarung in der Erscheinung hinweist.

— Zum Beleg dafür, dass die Erscheinung die Idee nicht nur verdeckt, sondern auch offenbart, kann allgemein auf das Grundverhältnis von Doxa und Episteme in der Platonischen Philosophie hingewiesen werden. Das philosophische Erkennen ist begründendes Erkennen (Resp. 531 e, 531 b—d, 534 b). Es wird vollzogen in der Anamnesis, welche die wahren Meinungen durch vernünftige Erkenntnis des Grundes zu wissentlichen Einsichten macht (Men. 98 a). Andererseits bedeutet die Anamnese die Rückbeziehung des Sinnlichen auf die es begründende Idee (Phd. 74 a—d, Phdr. 249 b, c). Daraus wird deutlich, dass die philosophische Erkenntnis grundsätzlich ausgeht von der im pathetischen Erlebnis der Erscheinung offenbar immer schon mitgegebenen Doxa. Die Sinnlichkeit ruft zur Erkenntnis auf, sofern das logoshafte Moment in ihr, die Doxa, in sich widersprüchlich erscheint (Resp. 523 a bis 524 d). Es wäre zu erwägen, ob nicht auch das hypothetische Verfahren in diesem Sinne auf eine methodische Weise die Anamnese vollzieht (Phd. 99 d—100 a, 101 d, e). Die von Platon in der philosophischen Erkenntnis geforderte Abkehr von der Sinnlichkeit wäre dann eine Abwendung von der Erscheinung nur insofern, als nicht die Ganzheit des pathetischen Betroffenen, sondern allein die in ihm enthaltene Doxa zum Ausgangspunkt des Erkennens gemacht wird. Und die Betonung jener Abkehr bei Platon hätte ihren Sinn darin, das Stehenbleiben bei der Doxa zu verhindern und zu ihrer kritischen Prüfung und Begründung nachdrücklich aufzufordern. Wenn es zutrifft, dass Platon in dieser Weise bei der aus dem unmittelbaren Erscheinungsbezug gewonnenen Doxa einsetzt, dort aber die Abkehr von der Erscheinung zum begründenden Denken vollzieht, würde sich das, was oben als Ausgangssituation angenommen worden ist, im Platonischen Erkenntnisbegriff widergespiegelt finden. In der Möglichkeit der Wahrheit der Doxa sieht Platon ja auch die Möglichkeit der Wahrheit der Kunst (Men. 99 d). —

Der bisher aufgewiesenen Bedeutung des Schönen gemäss wäre also die phänomenale Erscheinung schön, insofern sie Sein offenbart¹⁹. Dass sie nicht schlechthin schön ist, dass die Idee nicht einfach in ihr erscheint, ja prinzipiell nicht adäquat erscheinen kann, da das Sinnfälligwerdende zum Bedeuteten in einer gar nicht letztlich aufhellbaren Beziehung steht, haben wir gesehen. Andererseits aber auch, dass in diesem Sinnfälligwerden doch eine Seins-

offenbarung geschehen muss, weil sonst die Möglichkeit etwa der wahren Doxa jeder objektiven Begründung entbehren würde; sie wäre dann reiner Zufall und ein Ausgehen von der Doxa, wie Platon es im hypothetischen Verfahren beschreibt, sinnlos. Von da her muss aber auch angenommen werden, dass es Erscheinung gibt, die in ihrer Sinnenfälligkeit in diesem nicht weiter fassbaren Sinn für das in ihr erscheinende Sein adäquat ist und umgekehrt. Erscheinung wäre also dann adäquat, wenn sie, da Bedeutung in dem, was sie ist, nicht sinnenfällig werden kann, doch sinnenfällig ist in einer Weise, die auf Bedeutung deutet. Sie wäre schön in dem Masse, als das Sein durch sie, wenn in ihr auch nur in möglichst adäquaten Hinweisen sich offenbarend, auf seine eigentliche Offenbarung in der Idee hinweist.

Zwei Bedeutungen des Schönen wären demnach in der Dimension der Erscheinung festzuhalten. Einerseits ist Erscheinung als solche, da sie Erscheinung überhaupt nur sein kann, insofern Sein in ihr offerbar wird, schön; schön in diesem Sinne heisst nichts anderes als erscheinend. Diese der ganzen Sphäre der Erscheinung zukommende Schönheit dürfte einer der Gründe für die Verherrlichung des Kosmos im „Timaios“ sein (Tim. 29 a, 30 a, 92 c). Andererseits ist eine Erscheinung im ausgezeichneten Sinne schön, wenn das von ihr spezifisch Bedeutete einen hohen Grad seines sinnlich möglichen Offenbarseins erreicht; denn als dieses für seine spezifische Bedeutung noch immer relativ undeutliche Abbild ist es doch, sofern das Höchstmass sinnlicher Offenbarung des Eidetischen erreicht ist, deutliches Abbild des Schönen und darum im eminenten Sinne schön.

3. Wir haben gesehen, dass Platon das Schöne auch noch in einem besondern Verhältnis zum Schein sieht (Resp. 505 d, 602 b, Soph. 236 a). Wie ist der Schein mit der bisher versuchten Interpretation des Schönen vereinbar? Wenn Schönsein das Offenbarwerden von Sein bedeutet, wo bleibt da Raum für einen blossen Schein der Schönheit? Es ist gut, wenn wir hier noch einmal auf die adäquate Erscheinung, deren Sinn missverstanden werden könnte, zurückkommen. Adäquat soll eine Erscheinung dann sein, wenn aus ihr ihre Bedeutung evident wird. Auf einer solchen Evidenz muss ja letztlich die wahre Doxa beruhen. Nun hat aber jede Erscheinung, dem Grade ihrer Differenziertheit entsprechend, mannigfaltige Möglichkeiten des Adäquatseins, die entweder die Bedeutung des Ganzen betreffen oder eine oder mehrere Teilbedeutungen. Wenn Platon die Schönheit des Alkibiades der des Sokrates gegenüber als scheinhaft bezeichnet (Symp. 218 d—219 a), so heisst das nicht, dass die körperliche Erscheinung des Alkibiades nicht wirklich adäquat, nicht schön ist; nur über die Schönheit des Alkibiades scheint Platon dadurch wenig entschieden. Denn da Alkibiades ein Mensch ist, muss sich die Adäquatheit seiner Erscheinung, soll sie wirklich relevant, wahrhaft schön sein, auf sein Menschsein beziehen, zu dem zwar die Körperlichkeit voll und ganz gehört — ihre Adäquatheit ist auf jeden Fall als Vorzug anzusehen —, aber sein Menschsein erschöpft sich nicht nur nicht in ihr, sondern es ist sogar möglich, einen körperlich unschönen Menschen, dessen Existenzvollzug aber in einer Weise in die Erscheinung tritt, die auf wahres Menschsein hinweist,

trotz seiner körperlichen Inadäquatheit wahrhaft schön zu nennen — Sokrates (vgl. Leg. 859 d)²⁰. Die Scheinhafteigkeit der Schönheit des Alkibiades liegt also nicht darin, dass sein Körper nicht wahrhaft schön ist: objektiv gibt es für Platon keinen blossen Schein²¹. Der Schein entspringt erst dadurch, dass ich mich von den schönen Körpermassen des Alkibiades verleiten lasse, auf einen schönen Menschen, auf ein erfülltes Menschsein (im Platonischen Sinne) zu schliessen. Gerade weil dieser Schein kein objektiver ist, lässt sich ihm auch nicht von der Erscheinung her begegnen. Nur wenn ich die Idee des Menschen kenne, wenn mir das Menschsein in seiner Bedeutung offenbar ist, kann ich die in diesem Sinne scheinhafte Schönheit des Menschen von der wahrhaften unterscheiden. Darum hat zur Schönheit selbst der Erscheinung nur der den vollen Zugang, der die Ideen kennt (Resp. 402 a—c). Vom Schein her, da er kein objektiver ist — auch die defizienteste Erscheinung ist nicht Schein —, sondern lediglich im Subjekt begründet, gewinnen wir also keine neue Bedeutung des Schönen. So dass wir, wenn wir die bisher herausgehobenen zusammenfassen, auf folgende vier Bedeutungen des Schönen kommen:

1. wird das auch „Idee des Guten“ genannte Prinzip, insofern es das Offenbarwerden von Sein begründet, „das Schöne“ genannt;
2. werden als schön bezeichnet die Ideen als das offenbare Sein;
3. ist die Erscheinungswelt als in ihrem Sein in den Ideen gegründet und dieses Gegründetsein in ihrem Erscheinen erkennenlassend schön;
4. sind diejenigen Erscheinungen im eminenten Sinne schön, die, abgesehen von der ihnen ihrer Dimension nach anhaftenden Defizienz, in auszeichneter Weise ihrer Bedeutung (Idee) adäquat sind.

Drittes Kapitel

Die Überwindung der Erscheinungsgebundenheit: „Symposion“

1. An einer Interpretation der grossen Zusammenhänge des „Symposion“ lässt sich einerseits zeigen, wie sehr die Kritik Platons an der Kunst sowohl als auch an der Sophistik fundiert ist in einer Auseinandersetzung mit dem an der Erscheinung orientierten Seinsverständnis überhaupt, und andererseits auch, dass, was sich bisher durch Zusammendenken der Aspekte des Schönen ergeben hat, eine Interpretation möglich macht, in der es sich erwähnen kann²².

Die fünf „vor-sokratischen“ Reden kann man ihren mannigfaltigen Funktionen im Dialogaufbau entsprechend unter verschiedenen Gesichtspunkten zusammenfassen; hier soll aber der ganze Dialog nur auf gewisse Grundzüge hin interpretiert werden, und als ein solcher ergibt sich, dass die Einheit der fünf Reden darin gesehen werden kann, dass sie sämtlich an der Erscheinung orientiert sind. Die einzelnen Reden charakterisieren dabei bestimmte Varianten dieser Orientierung. Neben der Sophistik, die freilich sich fast überall, auch wo sie nicht angekündigt wird, nicht zuletzt beim sogenannten Tragö-

diendichter Agathon, eingeschlichen hat, ist der alte Mythos, wenigstens in Berufungen auf ihn, mehrfach vertreten, aber auch der Arzt und der Dichter im echten Sinne, Aristophanes, treten auf als Repräsentanten des pathetischen Weltverhältnisses. Die einzelnen Reden erschöpfen sich jedoch nicht darin, die Eigenart der Orientierung an der Erscheinung oder ihre spezifischen Varianten zu charakterisieren, sondern jede hat darüber hinaus einen eigenen positiven Gehalt, der freilich erst völlig durchdrungen werden kann, wenn durch die Sokrates-Rede der Schlüssel zu seiner Eröffnung geboten wird. So betrachtet steht die Sokrates-Diotima-Rede den Weisen des an der Erscheinung orientierten Seinsverständnisses insgesamt mit dem Aufweis einer neuen Orientierung gegenüber. Neben dieser grossen lässt sich, gleichsam als Untergliederung, die aber von der Hauptgliederung durchbrochen wird, eine Zweiteilung der sechs Reden nach Dreiergruppen vornehmen. Die ersten drei Reden stehen zu den drei folgenden in einer gewissen formalen Entsprechung. Wie Phaidros preist Aristophanes Eros, ohne eine Unterscheidung vorzunehmen. Pausanias wie Agathon kommen zu einer Zweiteilung. Eryximachos nimmt die Unterscheidung des Pausanias auf wie Sokrates die des Agathon und führt sie für den ganzen Kosmos durch, wie Sokrates sich durch alle Stufen der Seinsoffenbarung leiten lässt. Wodurch unterscheiden sich die beiden Gruppen voneinander?

Die erste Gruppe weist auf Erscheinungen des Eros hin. Sie sucht im Vorfindlichen nach den bedeutenden, Eros offenbarenden, den adäquaten, den im ausgezeichneten Sinne schönen Erscheinungen des Eros. Zum Vorfindlichen in diesem Sinne gehören die „Gestalten“ des alten Mythos, der Eros als soziales Phänomen, wie die ganze Mannigfaltigkeit seiner Manifestationen in der belebten und unbelebten Natur überhaupt. — Während sich also diese erste Gruppe durch eine gewisse empirische Grundhaltung auszeichnet, lässt sich die zweite an einem Aufweis vorfindlicher Adäquatheit nicht genügen, sie schafft vielmehr Erscheinungen, die Eros noch angemessener sein sollen als selbst die bedeutendste seiner vorfindlichen Manifestationen, auf die sich hinweisen liesse. Aristophanes und Agathon gehen nicht wie die ersten drei Redner aus von ihrer Erfahrung des Eros im Gegenüber der Erscheinung, sondern gerade umgekehrt, statt auf die Vielheit seiner Erscheinungsformen sind sie ausgerichtet auf das eine Betroffensein durch Eros und schaffen einen neuen Mythos, in dem sie ihm in einer Mannigfaltigkeit nachgeschaffener Erscheinungen Ausdruck verleihen. Die schönsten, d. h. die bedeutendsten Erscheinungen bildet dabei zweifellos Aristophanes, obwohl gerade seine Gestalten in einem äusserlichen Sinn unschön sind, während umgekehrt gerade Agathon, der sich um nichts als um „Schönheit“ bemüht, die geringste Seinsoffenbarung, also das Gegenteil von Schönheit erreicht. Sein Phantasma aus Worten gibt vielmehr Zeugnis von der Gehaltlosigkeit seines Betroffenseins von Eros. Es ist schon vielfach bemerkt worden, dass der Gehalt dessen, was die beiden vorbringen, sich nicht mit der Rolle, in der sie auftreten, deckt. Der Mythos des Aristophanes hat bei aller Komik etwas durchaus Tragisches und darf wohl den Anspruch darauf erheben, Dichtung zu sein. Die „Schön-

rede“ des Agathon dagegen ist nicht eigentlich komisch, tragisch schon gar nicht, und das Urteil des Sokrates scheint sie von allen Interpreten am besten zu treffen: „denn gar an den Gorgias hat die Rede mich erinnert“ (198 c). Zur Zeit Platons ist nur noch die Komödie ernst zu nehmende Dichtung²³; im „Symposion“ kommt darum vielleicht die Tragödie bloss als Moment der Komödie vor. Jedenfalls hat Agathon eine ganz andere Rolle: er ist nur scheinbar Dichter, in Wahrheit aber ist bei ihm schon die Verkehrung vollzogen; und nicht nur des Kontrastes wegen folgt die Rede des Sokrates gerade auf seine, sondern als Sophist stellt er die letzte Etappe vor Sokrates dar. Es ist auch seine Unterscheidung, die Sokrates übernimmt; mit ihm unterredet er sich; und er ist es auch, der zuletzt mit Sokrates noch wacht, während Aristophanes schon eingeschlafen ist. Die Rede des Dichter-Sophisten Agathon hat eine doppelte Funktion. Einerseits wird das Unhaltbare nicht nur der dichterischen, sondern der ganzen an der Erscheinung orientierten Haltung in ihr am meisten offenbar. Agathon ist nicht mehr auf echte Schönheit aus, sondern macht sich die seinsverdeckende Seite der Erscheinung zunutze, um Evidenz zu erschleichen. Insofern bildet seine Rede auch den äussersten Kontrast zu der des Sokrates. Andererseits dürfte gerade diese Blindheit gegenüber der Seinsoffenbarung in der Erscheinung zur Ausbildung einer Techne der Erkenntnis, die das Fehlen der im mythisch-pathetischen Verhalten ursprünglich beschlossenen Orientierung ersetzen soll, führen, und gerade an diese schliesst sich Sokrates positiv an.

Inwiefern gehört nun aber die Sokrates-Diotima-Rede zu dieser Dichtergruppe? Das eine formale Element der Symmetrie der sechs Reden, das dafür spricht, ist schon angeführt worden. Ein weiterer formaler Hinweis ist dadurch gegeben, dass im allgemeinen Chaos beim Einbrechen der Zecher nur noch Aristophanes, Agathon und Sokrates wach geordnet trinken und sich unterreden. Inhaltlich gehört Sokrates zu dieser zweiten Gruppe, insofern als auch ihm die vorfindliche Adäquatheit der Eros offenbarenden Erscheinungen nicht genug ist. Er wächst aber, obwohl auch er einen Mythos schafft, wesentlich über die beiden andern hinaus, denn sein eigentliches Ziel ist nicht, dem Sein des Eros in adäquaten Erscheinungen Ausdruck zu verleihen, sondern das Aufdecken dieses Seins selber. Während also die Empiriker auf diejenigen Erscheinungen hinweisen, von denen sie die Doxa haben, Eros sei hier am Werk, Aristophanes und Agathon hingegen die Doxa ihres Betroffenseins von Eros sich in einem Mythos gegenüberstellen, gibt Sokrates seinen Mythos erst frei, nachdem er die Doxa seines Pathos, sie begründend, in Episteme verwandelt hat. Eros als das liebende Begehren ist charakterisiert durch das Nichthaben des Begehrten, also nicht schön und glücklich, kein Gott, sondern ein Dämon, in jedem Sinne „metaxy“. Der kleine Mythos des Sokrates stellt dieses bereits im philosophischen Fragen Gewonnene in Erscheinungen heraus; er macht genau so weit sinnenfällig, als das philosophische Gespräch gediehen ist. Dieser Mythos des Sokrates ist nicht der glänzendste, aber der einzige, der den Gegenstand umfassend bedeutet. Gerade weil Sokrates zum Sein der Ideen Zugang hat, ist er auch imstande, ihm durch

Erscheinungen eigentlich adäquaten Ausdruck zu verleihen, d. h. eine Adäquatheit zu erreichen, die den Kern der Bedeutung und nicht nur Teilmomente betrifft.

2. Was heisst denn überhaupt eine Lobrede auf etwas halten? Sokrates stellt in ironischem Erstaunen fest, dass er etwas ganz anderes darunter verstanden habe als die bisherigen Lobredner: „Ich dachte nämlich, man müsse die Wahrheit sagen . . . das war aber, wie es scheint, gar nicht die rechte Weise, etwas zu loben, sondern darin besteht sie, dass man der Sache so vieles und Schönes beilegt als möglich . . .“ es ging also wohl nur darum, sich „den Anschein zu geben, Eros zu loben, nicht ihn wirklich zu lobpreisen . . . damit er nur auf das schönste und beste erscheine, offenbar nämlich denen, die ihn nicht kennen, denn denen, die um ihn wissen, wohl nicht“ (198 d—199 a). In unnachahmlicher Weise treibt Sokrates mit „schön“ und „Eros“ — „er habe sich für gewaltig gehalten in Liebessachen“ — sein Spiel. Etwas wird dabei zunächst unverhohlen deutlich: die andern Redner verstehen unter Loben, unter „Schönes sagen“, etwas anderes als Sokrates. So wie bisher das „Kalon“ in aller Mund war, unterscheidet es sich kaum von unserm Gebrauch des Wortes „schön“. Wo die Meinung besteht, dass in der Platonischen Begreifung des Schönen (schön = gut) ein Gemeingriechisches gefasst sei, sollte dieser Umstand zu denken geben.

Die Bedeutung des Schönen muss schon an dieser Stelle von Sokrates in vorläufiger Weise vertieft werden, weil Loben „Schönes von einem sagen“ heisst. Darüber ist Sokrates mit den andern einig, nur nicht darin, was Schönes von einem sagen heisst. Auf die Weise der andern, gesteht Sokrates, könne er nicht Schönes sagen, loben, „indessen die Wahrheit, wenn ihr wollt, die will ich euch wohl sagen“ (199 a). Schönes sagen, Loben, heisst also für Sokrates die Wahrheit sagen, das Wesen offenbar machen. Das Schöne eines Seienden ist nichts anderes als das Offenbarsein seines Seins. Wenn es Eros zu loben gilt, muss ein Schönes, seine Wahrheit, offenbar gemacht werden. Für Sokrates besteht das offenbare Wesen des Eros darin, dass er nicht selbst schön ist, sondern nach dem Schönen strebt. Das Schönsein des Eros, sein Offenbarsein, ist also seine Nichtschönheit, d. h. er ist nicht selbst das Offenbarsein, sondern das Verhältnis zu diesem. Eros loben heisst demnach das Verhältnis zum Offenbarsein offenbar machen.

Die Situation im „Symposion“ ist selber eine erotische, und zwar nicht nur im engen Wortsinn, sondern schon in der erst von Sokrates aufgedeckten umfassenden Bedeutung. Jede Rede versucht Schönes über Eros zu sagen, d. h. aber, auch wenn sich die Redner selbst nicht so verstehen, sein Wesen zu offenbaren. Sein wahres Wesen ist es, selber auf Offenbarung bezogen zu sein. Wenn darum in den Reden über ihn wahr gesprochen werden soll, so ist er nicht nur das Worüber der Reden, sondern auch der Redevollzug selbst. Und sofern die Reden ihr Ziel nicht erreichen, ist es in ihnen doppelt verfehlt: das Wesen des Eros bleibt verdeckt, und zugleich zeigt der Redende, dass sein eigener Eros nicht zum Offenbarsein durchgedrungen ist.

Der echte Eros treibt über die Erscheinung hinaus; darum kann er auch

in ihr nicht aufgedeckt werden, denn er selbst tritt in seinem ganzen Wesen nicht in die Erscheinung: was sich in der Erscheinung zeigen lässt, sind nur Teilmomente. Sokrates stimmt Agathon zu, wenn er sagt: „Alle, welche bis jetzt gesprochen haben, schienen mir nicht den Gott zu loben, sondern die Menschen selig zu preisen wegen der Güter, deren Urheber ihnen der Gott ist. Wie er selbst ist, hat keiner gesagt“ (194 e). Agathon selbst vermag es aber genau so wenig wie alle andern: während die andern bei den Wirkungen des Eros stehen bleiben, verwechselt Agathon das Liebende mit dem Geliebten. Beides Irrtümer derer, deren eigener Eros nicht über die Erscheinung hinauskommt. Denn das, was von Eros erscheint, sind Wirkungen, die man als von ihm gewirkt versteht, einerseits und andererseits das, von dem man wiederum verstehen zu können glaubt, dass es die Wirkungen auslöst, das Geliebte. Die Empiriker haben sämtlich auf seine Wirkungen hingewiesen, Aristophanes hat sie vom eigenen Betroffensein her zu begründen versucht, aber nicht im Wesen des Eros, sondern, weil er die Wirkung für Eros selbst hält, fasst er anstatt ihn vielmehr allein seine Wirkungen in mythische Gestalt. In der Erscheinung lässt sich Eros nicht fassen, und darum auch für alle, die im Grund an ihr orientiert sind, wie die Dichter, nicht. Aber von ihnen nur darum nicht, weil sie *an* der Erscheinung *orientiert* sind; dass das *durch* Erscheinung *Sprechen*, die mythische Aussage, nicht an sich hinderlich ist, das zeigt der Mythos des Sokrates.

Damit hat sich der in den Reden vor Sokrates selbst wirksame Eros gezeigt als einer, der in der Erscheinung stecken bleibt, und zwar in dem, was auch dem wahren Eros als Stufe dienen wird. So erfolgt der Aufstieg zum Schönen dessen, der den wahren Eros zum Führer genommen, über die schon von den andern Reden gelegten Stufen, die aber als das, was sie in Wahrheit sind, sich erst voll in dieser Einordnung zu erkennen geben und nicht, wenn sie für die Höhe selbst gehalten werden.

Die Reden vor der des Sokrates haben die Aufgabe, die Doppelgesichtigkeit der Erscheinung, ihren verdeckenden und ihren offenbarenden Charakter, zugleich zu zeigen. Auf die Verdeckung weist Sokrates selbst hin (198 b bis 199 b), und der Offenbarung wird sich kein empfänglicher Leser entziehen können. Hätte Platon nur die Verdeckung zeigen wollen, so wäre bei dem Raum, den die fünf Reden immerhin einnehmen, das „Symposion“ nicht das auch formal vollendete Werk, das es ist. Die Gegner im Kampf, die Gesamtheit der an der Erscheinungswelt allein Orientierten, sind keineswegs schlechthin unterlegen; man denke an den Mythos des Aristophanes. Was Platon im „Symposion“ zeigt, ist nicht die Nichtigkeit der in der Erscheinung geschehenden Seinsoffenbarung, sondern ihre Gefahr.

3. Es ist schon erwähnt worden, dass der Aufstieg zum höchsten Prinzip im „Symposion“ darum zu ihm als zum „Schönen“ führt, weil die Stufen Grade des Offenbarseins sind. Deshalb haben wir es schon auf der untersten Stufe nicht mit Schatten zu tun wie in der „Politeia“ (515 a), denn nicht um Seinsdimensionen geht es hier, sondern mit echter Schönheit, mit echter Seinsoffenbarung in der Erscheinung, mit einem dem Körper nach schönen

Menschen (Symp. 210 a). Mit der Liebe zu einem schönen Körper muss der vom wahren Eros Geführte beginnen, hernach aber wäre es „grosser Unverstand“, wenn er nicht „zum Liebhaber aller schönen Leiber würde“ (210 b). Die Liebe zu einem einzelnen schönen Körper kann ein Hingerissensein, das zwar von objektiver Schönheit geweckt wird, bedeuten, aber ob diese objektive Schönheit in dieser Liebe bewusst wird, ob der Liebende das Gesetz der menschlichen Gestalt in ihr erfährt, bleibt ungewiss, bis er das Offenbarsein der menschlichen Proportionen in allen adäquaten Gestalten wiedererkennt. Mit diesem „von einem schönen . . . zu allen schönen Leibern“ ist eine erste Gefahr überwunden: das Verfallen an eine *einzelne* Erscheinung, das, was einen durch sie betrifft, für in ihr selbst gegründet halten. Wie offenbarend sie nämlich auch sein möge, wenn sie für die Offenbarung statt für das, an dem sich offenbart, gehalten wird, ist die sich in ihr offenbarende Wahrheit und damit die der Existenz des ihr Verfallenden verfehlt. Die Warnung vor diesem Verfallen an ein Einzelnes wird beim Aufstieg refrainartig wiederholt (210 b, 210 d, 211 a). Die zweite Gefahr liegt darin, dass man bei der Liebe zu körperlicher Schönheit stehen bleibt (210 b). Zwar ist, wie sich schon gezeigt hat, die körperliche Schönheit nicht Schein, sondern wahre Schönheit, wenn man sie als das erkennt, was sie ist. Wenn man in ihr aber glaubt das Sein des ganzen Menschen offenbar zu finden, dann erst wird sie zum Schein. Die zweite Gefahr würde also allgemein ausgedrückt darin bestehen, dass man die Adäquatheit eines Teilmomentes mit der Adäquatheit des Hauptmomentes oder des Ganzen verwechselt (vgl. Tim. 87 c, d). Die Gefahr ist dann besonders gross, wenn, wie im Verhältnis von Körper und Seele, das eine Moment in viel augenscheinlicherer Weise sinnenfällig wird als das andere. — Der nun geforderte Übergang vom Schönen in der Seele zum Schönen in den Bestrebungen und Sitten ist analog zu dem von einem zu allen schönen Körpern. Der Staat hat auch hier die Funktion, „Seele im Grossen“ zu sein. Am schönen Staat wird die Norm von Seele überhaupt sichtbar. Aber auch bei dem der Seele nach schönen Menschen und beim schönen Staat darf man nicht stehen bleiben, darf ihnen nicht verfallen, sondern muss sich umwenden zu dem hin, was ihre Schönheit allererst begründet, zu den Ideen. Die Seele ist erst begründet durch ihre Bezogenheit auf die Ideen²⁴; darum geht der Aufstieg vom Offenbarwerden des Menschseins in der Erscheinung nicht zur Idee des Menschen, sondern zu allen Ideen. Hier auf diesem „Meer von Schönheit“ (210 d) fällt die erste Gefahr weg, hier gibt es kein Sichverlieren an Einzelnes mehr, gerade weil hier Idee, d. h. aber kein Mehr oder Weniger des Offenbarseins, sondern völlige Offenheit ist. Nur die zweite Gefahr tritt noch einmal auf, insofern als auch diese Stufe nicht die letzte ist. Zwar ist die Seele als schöne durch ihre Bezogenheit auf das Offenbarsein der Ideen begründet; aber die letzte Begründung erfährt der Mensch erst dann, wenn im Blicken auf das Meer des Schönen „plötzlich“ sich ihm das Absolute selbst offenbart (210 e). —

Die Schönheit des Menschen lässt sich von Eros in der Erscheinung fassen, ja in ihr beginnt aller Eros; aber gerade das, was er in der Erscheinung fasst,

treibt ihn über die Erscheinung hinaus. In seinem ganzen Wesen wird der Mensch in der Erscheinung nicht offenbar, weil der Grund seines Seins nicht in ihr liegt. Eros preisen heisst das Verhältnis zum Offenbarsein offenbar machen. Indem der Mensch stufenweise von Eros offenbar gemacht wird bis in seine letzte Begründetheit, hat Eros zugleich sich selbst offenbar gemacht, auch in der Sokrates-Rede. Denn diese Begründetheit des Menschen nicht in irgend einer Idee, sondern im Absoluten²⁵, diese ungeheure Spannung seines Seins ist der Grund seines Eros, auch dort, wo er die eigentliche Offenbarung verfehlend verfällt, „jeder *will* das Gute“ (205 a). Der Mensch ist nicht Eros, aber Eros hat seinen Grund im Wesen des Menschen. Das in der Wahrheit Stehen des Menschen jedoch ist letztlich abhängig von der Echtheit seines Eros, der ihn führt bis zur Erkenntnis seiner eigenen Begründetheit im Absoluten, ist abhängig davon, dass das letzte Prinzip, das Gute, ihm erkennbar wird, sich ihm offenbart, d. h. ein unerhörtes Schönes sich ihm zeigt: „Oder glaubst du nicht, dass dort allein ihm begegnen kann, indem er schaut, womit man das Schöne schauen muss, nicht Abbilder der Tugend zu erzeugen, weil er nämlich auch nicht ein Abbild berührt, sondern Wahres, weil er das Wahre berührt“ (212 a, vgl. auch 211 d).

Alkibiades zeigt noch einmal, zu welcher tiefer Einsicht man von der Erscheinung her kommen kann. Seine Lob-, seine Schönrede ist eine Wahrrede; er öffnet uns den Silen Sokrates, dass wir die Götterbilder in ihm erblicken können (215 a, b), und nicht nur auf diese bildhafte Weise macht er ihn uns offenbar. Alkibiades ist einer, der ein Stück weit geführt worden ist vom echten Eros. In seinem Verhältnis zu Sokrates lernt Alkibiades seine eigene körperliche Schönheit gering schätzen, und die der Seele offenbart sich ihm in Sokrates; vom Liebbling, der er zuerst glaubte zu sein, wird er zum Liebhaber (217 a ff.), aber nun vollzieht er die Wendung nicht, kommt über die Schönheit des Sokrates nicht hinaus, obwohl er sich dazu aufgerufen fühlt: „von diesem Marsyas aber bin ich oft so bewegt worden, dass ich glaubte, es lohnte nicht zu leben, wenn ich so bliebe, wie ich wäre“ (215 e—216 a). Aber er bleibt so. Zwar in der Gewalt des Sokrates „wie nie einer in der Gewalt eines Menschen“ (219 e), aber ohne die Wendung dorthin zu vollziehen, worauf gerichtet auch Sokrates schön ist. So ist er gerichtet auf echte seelische Schönheit, aber gerade indem ihn sein Eros nicht weiterrreibt, sondern er ihr verfällt, bleibt sie für ihn fremde Schönheit, fremde Wahrheit, durch die er in seiner eigenen Existenz nicht selbst wahr werden kann.

Es ist zu eng, wenn das „Symposion“ als Kampf zwischen Philosophie und Dichtung aufgefasst wird, auch wenn Einzelzüge, wie dass das Fest der Tragödie sich in einen Sieg der Philosophie verkehrt, oder dass Sokrates gerade in der Reihe der Dichter spricht, und nicht zuletzt, dass in der allgemeinen Unordnung nur die beiden Dichter und Sokrates sich noch unterreden, wobei wie beiläufig etwas über das Einssein von Tragödie und Komödie gesagt wird, nicht zufällig so geordnet sein dürften. Platon vollzieht hier die Abgrenzung gegen alle Weisen des an der Erscheinung orientierten Seinsverständnisses, von der die dichterische Möglichkeit freilich der bedeutendsten

eine ist. Sokrates siegt, weil sich zeigt, dass er nicht nur zu „Wahrheiten“, sondern zur Wahrheit selber ein Verhältnis hat, von der her auch die Wahrheiten erst ganz wahr werden, da alles sein volles Offenbarsein nur dem zeigt, der es in der Richtung auf das Höchste sieht. Und weil nur durch ein solches Verhältnis zum ganzen Offenbarsein und nicht durch eines zu „Wahrheiten“ der Mensch in seinem Leben selbst wahr sein kann. Der Agon des „Symposion“ geht also um die Wahrheit in der Einheit des Theoretischen und des Existentiellen. Die andern können nicht nur Eros nicht aufdecken, sie haben auch den echten Eros nicht. Diese radikale Abgrenzung gegen alle, deren Eros der Erscheinungswelt verfallen ist, bildet den tragenden Grund der Kunstkritik. Wie offenbarend auch die Kunst das, was sie aufdeckt, aufdecken mag, gerade weil ihr Eros sie nicht über die Erscheinung hinaustreibt, sondern im Gegenteil in ihr festhält, kann sie doch nicht zur Wahrheit der Wirklichkeit gelangen, sondern nur zu untergeordneten Aspekten. Zwei solche wahre, aber keineswegs den vollen Sinn der Wirklichkeit wiedergebende Aspekte sieht Platon in Tragödie und Komödie. Die Einheit von Tragödie und Komödie, die am Ende des „Symposion“ gefordert wird, bezieht sich nicht in erster Linie darauf, dass Platon eine Tragödie („Phaidon“) und eine Komödie („Symposion“) gedichtet hat, noch dass jedes dieser Werke zugleich beides ist, sondern auf den Durchbruch Platons aus der Erscheinungswelt zu ihrem Sinngehalt und damit zur eigentlichen Wahrheit der Wirklichkeit in der Philosophie, durch die Tragödie und Komödie zu untergeordneten Betrachtungsweisen, zu blossen Perspektiven werden²⁶. — Auch der Mythos des Aristophanes zeigt nicht die Wahrheit der Wirklichkeit, sondern ihren Spiegel. Missverstehen wir nicht, denken wir an seine phantastischen Menschenkugelgestalten, die wahrlich alles andere sind als das, was fälschlich dem Vorwurf des Spiegels entnommen werden könnte, nämlich sklavische Abbildung. Und doch geht der ganze Mythos nur auf Begründung und Vertiefung des Faktischen (wofür der Hinweis auf die Dreizahl der Urgeschlechter schon ein genügender Beweis sein dürfte). Auch der Dichter Aristophanes hat nicht den wahren Eros, der auf die Offenbarkeit des Seins geht, sondern gibt sich mit einer scheinbaren zufrieden. Scheinbar ist diese Offenbarkeit wieder nur in Hinsicht auf ihre Inadäquatheit für das Wesen des Eros selbst. Nicht die Wahrheit seiner Wirklichkeit, sondern die Unmittelbarkeit seiner Befindlichkeit offenbart der Dichter dem Menschen im Phantasma. — In der Umdeutung des Orpheus-Mythos, die Platon Phaidros vorbringen lässt, liegt schon eine nicht schlechte Geisselung des dichterischen Eros: Orpheus will diese Welt nicht verlassen, nicht der Geliebten nachsterben wie die echten Liebenden — (Philosophieren ist Sterbenlernen, Phd. 64 a, 67 e) —, und so geht er lebend in die Unterwelt; deshalb bekommt er die Geliebte auch nicht selbst, sondern nur ein *Phasma* („Scheinbild“, Symp. 179 d).

ZWEITER TEIL

DAS WESEN DER KUNST

(Versuch einer philosophischen Durchdringung der Platonischen
Aussagen)

Viertes Kapitel

Die objektive Unwahrheit der Kunst: das Phantasma

1. Nachdem der erste Teil allgemein Platons Verhältnis zur Erscheinung und seine Auseinandersetzung mit den Weisen der an ihr orientierten Erkenntnis zum Gegenstand der Betrachtung gemacht hat, freilich auch dies schon im Hinblick auf die Kunst, soll nun das spezifische Verhältnis der Kunst zur Erscheinung, wie es Platon sieht, thematisch werden.

Im 10. Buch der „Politeia“ nimmt Platon die im 2. und 3. Buch (376 e bis 403 c) durchgeführte Auseinandersetzung mit der Kunst darum wieder auf, weil erst jetzt, nachdem die philosophische Höhe erreicht und überschritten ist, eine philosophisch begründende Betrachtung möglich wird (595 a). Das Verhältnis der Kunst zur Wahrheit (nur insofern dieses Problem in ihr gefasst ist, soll die Mimesis an dieser Stelle zur Sprache kommen²⁷) wird von Platon zunächst an der bildenden Kunst gezeigt, wohl darum, weil das Verhältnis zur Erscheinung an ihr naturgemäss besonders leicht zu zeigen ist. Wenn dann die Dichtung betrachtet wird — um ihretwillen, denn ihr kommt für die Erziehung die einzigartige Bedeutung zu, wird ja die ganze Frage wieder aufgerollt —, kann Platon auf das an der bildenden Kunst Gezeigte zurückgreifen und es durch Andeutung des für die Dichtung Spezifischen ergänzen. Es ist also jetzt schon nicht von einem nur der bildenden Kunst eigentümlichen, sondern aller Kunst gemeinsamen Verhältnis zur Erscheinung die Rede.

Platon macht die bekannte Unterscheidung zwischen der Idee der Kline, der durch den Tischler hergestellten und dem durch den Maler geschaffenen Abbild dieser (Resp. 596 a ff.). Da der Tischler beim Herstellen des „Bettes“ auf die Idee ausgerichtet ist, ist sein Tun Mimesis (Nachahmung) der Idee, seine Kline Abbild der Idee, Eidolon²⁸. Auf dieses Eidolon ist der Maler ausgerichtet, sein Abbild ist also Eidolon des Eidolon, sein Tun Mimesis zweiten Grades, er steht auf der dritten Stufe der Wahrheit (597 e). Das eine phänomenale Bett, zu dem sich der Tischler, indem er es herstellt, als zu einem einzigen verhält und das seinem Hier und Jetzt nach ein einziges ist, zerfällt rein seinem Erscheinen nach in eine unbegrenzte Vielheit von Aspekten. In diesen Aspekten erscheint es je als ein von sich selbst verschiedenes. „Sollte etwa eine Kline, wenn du sie von der Seite oder von vorn oder wie immer betrachtest, verschieden von sich selbst sein, oder ist sie zwar nicht verschieden, sondern scheint nur anders? Und so auch die übrigen Dinge?“ (598 a). Das Verhältnis der drei Klinai in Hinsicht auf Einheit und Vielheit ist dahin zu bestimmen, dass die Erscheinung als Phantasma zur unperspektivisch verstandenen, wie sie dem Tischler bei ihrer Herstellung gegenwärtig ist, sich wie diese zur Idee verhält: die Idee ist eine einzige, der an ihr teilhabenden Phänomene sind viele; greifen wir aus dieser Vielheit ein einzelnes

Phänomen heraus, so zerfällt dieses wiederum in eine Vielheit von Erscheinungsaspekten.

Es ist, als wollte Platon an dieser Stelle nicht nur drei Stufen der Wahrheit (597 e), sondern auch ihnen entsprechend drei Seinsdimensionen unterscheiden. Auf diese Unterscheidung innerhalb des phänomenalen Bereiches zwischen dem Eidolon und dem Eidolon des Eidolon muss die Aufmerksamkeit gelenkt werden. Was Platon unter der unperspektivischen Erscheinung verstanden haben möchte, erhellt daraus, dass das Mess- und Zählbare am Phänomen dem guten Seelenteil zugeordnet ist, das Perspektivische dem schlechten (602 c bis 603 b). Zwischen der Idee und der uns allein geläufigen Erscheinung — denn Erscheinung kann nicht anders als perspektivisch erscheinen — ist Platon ein Drittes, ein Mittleres gegenwärtig, ein Nichtperspektivisches, d. h. aber eine nicht „erscheinende“ Erscheinung, die der Idee näher steht; sie soll *Gestalt* heissen. Diese „Gestalt“ ist nicht unanschaulich, unräumlich wie die Idee, sie hat den Charakter der schematischen Anschaulichkeit, d. h. sie ist räumlich, aber unterliegt nicht den Gesetzen der Perspektive, oder vielmehr wir verhalten uns zu ihr, nicht insofern sie der Perspektive unterliegt, sondern insofern ihre Proportionen feste sind. Ein solches Verhältnis sieht Platon in dem so alltäglichen des Handwerkers zu dem, was er herstellt. Die Gestalt kann in ihrer Ganzheit nie sinnenfällig werden, erscheinen, ich kann einen Körper niemals gleichzeitig von allen Seiten betrachten. Was allein von ihr sinnenfällig wird, ist je ein *Aspekt*. Der jeweilige Aspekt ist das Abbild des Abbilds, die eigentlich erscheinende, die perspektivische Erscheinung. Betrachtet man Gestalt und Aspekt auf ihren Wahrheitsgehalt, d. h. auf ihr Verhältnis zur Idee hin, so ist deutlich, dass der Einheit der Gestalt eine ideelle Einheit korrespondiert, der Einheit eines ihrer Aspekte nicht. Die Gestalt ist in der Idee begründet, ihre Masse stehen in einer bestimmten, wenn auch nicht näher aufhellbaren Beziehung zur Idee; der Aspekt hingegen ist mitbegründet durch das Subjekt, d. h. er ist in seiner Einheit abhängig vom Verhältnis des Subjekts zur Gestalt. Als Aspekt einer bestimmten Gestalt, die ihrerseits in der Idee gegründet ist, hat auch er Anteil an der Wahrheit, und das um so mehr, je wesentlicher der Aspekt ist, je näher er der Gestalt kommt. Aber auch damit sind nur gradmässige Annäherungen zu erreichen; die prinzipielle Defizienz, die darin liegt, dass jeder Aspekt vom Subjekt her, von seinem Standort, seiner Blickrichtung usw. bestimmt ist, ist nicht zu überwinden.

Früher (2. Kap.) ist an der Erscheinung im allgemeinen ihr zugleich seinsoffenbarer und -verdeckender Charakter aufgewiesen worden. Die Seinsverdeckung, das schliessliche Inkommensurabelsein der räumlichen Verhältnisse und der bedeuteten Idee, gilt für die Gestalt wie für den Aspekt der Erscheinung. Auch die Gestalt ist also, insofern ihre in einem bestimmten Verhältnis zur Idee stehenden Proportionen in eben diesem Verhältnis nicht eigentlich erfasst werden können, seinsverdeckend, obwohl sie das Maximum der in der räumlichen Welt möglichen Seinsoffenbarung darstellt. Der Aspekt aber ist in weit höherem Masse verdeckend, denn in ihm wird das eigentlich der Idee Korrespondierende, die wahre Proportion, prinzipiell entstellt. Diese

notwendige Verzerrung der bedeutungshaften räumlichen Proportionen macht Platon zum Feind der Perspektive²⁹. Während nun der Handwerker die Kline unperspektivisch, in ihrer Gestalt herstellt — denn nur als solche ist sie zu gebrauchen (vgl. 601 d ff.) —, ist dem Maler die so vom Tischler hergestellte in perspektivischer Abwandlung der Proportionen gegeben. Er hat also von dem, was dem Tischler als Gestalt gegenwärtig ist, nur die Aspekte. Unter ihnen wählt er denjenigen aus, der „den Vielen und Unwissenden schön zu sein scheint“ (602 b)³⁰.

2. Was bedeutet Schönheit oder scheinbare Schönheit des Aspekts? Die wahre Schönheit der Erscheinung liegt in der Seinsoffenbarung, die uns in der Gestalt gegeben ist. Die wahre Schönheit des Aspekts würde demnach in einer Ansicht liegen, die die in der Gestalt gegebenen wahren Proportionen besonders adäquat wiedergibt. Mit der scheinbaren Schönheit des Aspekts hingegen scheint Platon sein Eigenständigwerden gegenüber der Gestalt zu meinen, welches darin besteht, dass seinen durch das Subjekt mitbestimmten Proportionen evidente Bedeutungshaftigkeit zuwächst, die mit der der Gestalt nicht übereinstimmt. Scheinbar ist diese Schönheit nun freilich in bezug auf die Offenbarung des Logos der Gestalt. Nur auf diese objektive Schönheit ist Platon zunächst gerichtet. Ein Maler, der einen Schuster in seiner Werkstatt arbeitend malt, mit Geräten und Gebärden, die ihm nicht einsichtig sind, hat von allem nur das „Aus-sehen“ erfasst, nicht den ihm innewohnenden Logos. Was hat die Beleuchtung, in der etwas gesehen wird, was hat der Blickpunkt des Beschauers mit der Idee, mit der eigentlichen Bedeutungshaftigkeit des Darzustellenden zu tun? Um wieviel grösser ist das Gewicht dieser Momente für die Malerei als der Logos ihres zufälligen Gegenstandes³¹.

Die Proportionen des unmittelbar sinnenfälligen Aspekts sind nur, insofern sie die Gestalt, wenn auch verzerrt, darstellen, also sehr mittelbar auf Wahrheit bezogen; ihre wahre Schönheit ist darum auch im besten Fall gering. Aber nicht einmal auf dieses Minimum objektiver Schönheit ist die Kunst aus, sondern sie sucht die „scheinbare“, nicht in der Idee gründende. Bloss „scheinbar“ ist für Platon dies Kunstschöne, weil er es an dieser Stelle nur hinsichtlich seines Offenbarungscharakters für das Darzustellende betrachtet; um jedoch zu einer positiven Begreifung zu kommen, müsste er es auf sein Offenbar-machen des Subjekts hin untersuchen. Erst wo die Dichtung thematisch wird, dringt die Betrachtung in diese Regionen vor. An der Malerei soll also zunächst nur dies deutlich werden: die Bezogenheit der Kunst auf Erscheinung nicht hinsichtlich ihrer Bedeutung, sondern hinsichtlich ihres unmittelbaren Sinnenfälligwerdens, ihre Bezogenheit auf das Phantasma, die im eigentlichen Sinn erscheinende Erscheinung.

Diese Erkenntnis ist sehr bedeutsam, und sie darf uns nicht dadurch wieder verdeckt werden, dass Platon auf sie zunächst seine uns schwer verständliche Kunstablehnung gründet. Was Platon hier nur als Mangel der Kunst scheint sehen zu können, dass sie nämlich auf das Phantasma bezogen und darum der Wahrheit entfremdet ist, dies bedeutet in Wirklichkeit zugleich eine Bestimmung ihres Wesens von der Seite des „Gegenstandes“ her. Doch ist es

nicht zufällig, dass er diese Einsicht als Kritik ausspricht. Denn indem er bei dieser Wesensbestimmung der Kunst sich an der objektiven Wahrheit orientiert, wird ihm sichtbar, dass der Kunst in ihrer Logosferne eine ursprüngliche Tendenz zum Apeiron eigen ist. Wir in unserer ganz anderen Grundorientierung vermögen ihm hier nur mit Mühe zu folgen. Doch kann vielleicht ein Blick auf bestimmte Phänomene der modernen Kunst, die jene wesenhafte Tendenz aller Kunst in der Steigerung äusserster Konsequenz zeigen, das von Platon Gemeinte auch uns einsichtig werden lassen.

Sedlmayr macht, was hier wichtig ist, am Beispiel Cézannes etwa folgendermassen deutlich³²: Cézanne versucht ein reines Sehen, „einen Zustand äusserster Teilnahmslosigkeit des Geistes und der Seele an den Erlebnissen des Auges“ (S. 127). Er versucht nicht mehr zu verstehen, auch nicht mehr sich einzufühlen, ja darin, dass er es nicht mehr will, sondern nur noch das reine Schauen, liegt gerade die Eigenart seiner Kunst. „Es gibt in der natürlichen Erfahrung einen Zustand, der dieser von Cézanne zum Prinzip erhobenen Haltung einigermassen entspricht. Es ist jener seltene Zustand zwischen Erwachen und vollem Wachsein, in dem sozusagen nur das Auge wach ist, während der Intellekt noch ruht. Dann erscheint die gewohnte Welt als ein Gefüge von Flecken und Formen verschiedener Gestalt, Farbe, Grösse und ‚Konsistenz‘; die gewohnten Dinge warten gleichsam hinter diesem farbigen Gewebe, um aus ihm zu entstehen . . . In diesem Zustand lässt sich von einer in dem farbigen Fleckengefüge hervortretenden Linie nicht sagen, was sie in der ‚Wirklichkeit‘ bedeutet. Es lässt sich auch nicht von der Beleuchtung sprechen, denn die ‚Beleuchtung‘ kann man von der Lokalfarbe nur dort abheben, wo es ein Wissen um die Dinge und ihre Farben gibt. Der Zauber dieses Verhaltens besteht darin, dass alles neu aussieht, dass das Alltäglichste eine sonderbare ursprüngliche Frische, etwas ‚Elementares‘ gewinnt. Vor allem gewinnt die Farbe, befreit von ihrer Aufgabe, die Dinge zu kennzeichnen, eine nie gekannte Intensität. In dem Augenblick, wo unser helles Wissen sich einmengt, löst sich diese Erscheinung auf und der Zauber ist zu Ende“ (S. 125). Der Zauber der Bilder Cézannes liegt wesentlich darin, dass das Verstehen in sein Sehen nicht mit einzugehen scheint. Das erklärt, dass bei ihm „aus der Darstellung des menschlichen Gesichts bewusst aller menschliche Gefühlsinhalt ausgeschlossen erscheint“; denn eine solche Schau führt zur Wahrnehmung der „völligen Gleichartigkeit aller sichtbaren Dinge“ (S. 126). Darum kann Rilke an Cézannes Selbstporträt bewundern, „dass er sich selbst wiederholt, mit dem Glauben und der sachlich interessierten Teilnahme eines Hundes, der sich im Spiegel sieht und denkt: da ist noch ein Hund“³³. — Cézanne geht weit unter das von Platon als das logosärmste, doch immerhin durch Doxa und Aisthesis gekennzeichnete Verhältnis des Menschen zur Erscheinung zurück. Ja es ist bezeichnend, dass der Dichter Rilke das, was sich bei Cézanne vollzieht, nicht imstande ist in menschlichen Kategorien auszudrücken, es ist, wie er sagt, eine „animalische Sachlichkeit“, die freilich ebenso bezeichnend ist — nicht umsonst ist seine Bewunderung dafür so gross — für den Dichter selber. Sobald die Erscheinung überhaupt nicht mehr ihrer inhaltlichen Be-

deutung nach zu erfassen gesucht wird, da dieses Inhaltliche als nicht das eigentlich Künstlerische erkannt ist, ist kein weiter Weg mehr zum Zerbrechen der Dingenheit überhaupt. In der sog. abstrakten Malerei ist von dem, was bei Platon als Gestalt bezeichnet worden ist, eigentlich nichts übrig geblieben. Es sind keine Aspekte von Gestalt mehr, die doch immerhin noch bedeuten, es sind nur noch Elemente. Damit aber ist der Logosbezug, der gerade im qualitativen Moment der Gestalt, in ihren Proportionen, liegt, völlig preisgegeben. Der Triumph dieser Kunst ist das Überwundenhaben des Bedeutungshaften, Eidetischen, zugunsten einer immer unbedingteren Hingabe an das Erscheinungshafte. Verglichen mit der Reinheit dieser Erscheinungshaftigkeit ist die von Platon aufgezeigte noch in hohem Masse vom Logos bestimmt. Die moderne Kunst sucht eine reine Erscheinungshaftigkeit, der die reine Sinnlichkeit korrespondiert, eine Sinnentiefe, in der der Logos keine verbindende Kraft mehr hat, in der nicht nur alles mir, sondern ich mir selbst fremd bin: „da ist noch ein Hund“, und doch wieder alles mit allem in einer neuen Verbundenheit der Sinne steht³⁴, hinter der, weil sie nicht mehr ebenso sehr eine des Sinnes ist, das Chaos droht.

Angesichts solcher äusserster Möglichkeiten muss die Kritik Platons an der griechischen Kunst uns besonders paradox erscheinen, weil wir doch gerade in ihr höchste oder doch hohe Logosfülle wahrzunehmen meinen. (Dies ist es eben, was veranlassen kann anzunehmen, Platon sei in seiner Sicht des Eidos von ihr bestimmt.) Platon erschrickt also über eine nach unserm Urteil in hohem Masse vom Logos durchwaltete Kunst ihrer Logosferne wegen, während wir eine fast aller eidetischen Gehalte bare zu verteidigen bemüht sind, weil sie für uns ein letztes Reservat der Unmittelbarkeit bedeutet. Für Platon jedoch steht die grosse Mehrheit derer, gegen die er sich wendet, ihrer Grundbefindlichkeit nach noch in dieser Unmittelbarkeit darin („Symposion“). Aber auch unabhängig von diesen zeitgeschichtlichen Rücksichten scheint die Platonische Kritik ein grundsätzliches Recht zu besitzen. Zwar werden alle, die glauben, das Wesen der Kunst nur fassen zu können, wenn sie das spezifisch Künstlerische in reiner Scheidung herausdestillieren, eine Betrachtung von vornherein ablehnen, die das Kunstwerk dem Anspruch einer objektiven Wahrheitserschliessung unterwirft. Diese Methode des Herausdestillierens dürfte in der Theorie bei Kant schon am Werk sein: Die Interesselosigkeit des ästhetischen Wohlgefallens ist ein typisches Isolierungsprodukt, das das Gesamterlebnis des Kunstwerkes keineswegs zu charakterisieren vermag. Aber vor allem hat (wie auch Seldmayr zeigt) in der Kunst der letzten zwei Jahrhunderte selber die Sucht nach Reinheit des eigentlich Künstlerischen sich als treibendes Element gezeigt, und zwar gerade als dasjenige, dem wir die nun wirklich erschreckende Logosferne unserer Kunst zu verdanken haben dürften. Gerade von dieser eigenartigen und einzigartigen Entwicklung her scheint ein Infragestellen jener Tendenzen, die zur Auflösung aller bisher für sie konstitutiven Momente, sofern sie sich nicht als Träger spezifisch künstlerischer Funktionen ausweisen konnten, ja in einigen extremen Fällen schon zur Auflösung der Kunst selber³⁵ geführt haben, gerechtfertigt.

Platon zeigt, dass die Kunst auf das unmittelbar Erscheinende der Erscheinung, auf das Phantasma, bezogen ist. Dieses ist als Aspekt einer bestimmten Gestalt objektiv begründet, als gerade dieser Aspekt in seiner Einheit und als nur Aspekt ist es gegründet im Subjekt. Mit dieser Begründung im Subjekt ist ein erster Schritt ins Apeiron der Erscheinung getan, was sich daran zeigt, dass in dem Augenblick die Wahrheit auseinandertritt in die, die Platon allein als solche anerkennt, die objektive, und die von da aus gesehen „scheinbare“ des Subjekts. Das wird schon an der einfachsten der konstruierbaren Möglichkeiten deutlich. Der Aspekt ist objektiv schön, nur insofern seine Proportionen die der Gestalt in angemessener Weise erkennen lassen; man kann aber auch die Proportionen des Aspekts, abgesehen von seiner Bezogenheit auf die Gestalt und ohne sie an ihr zu messen, betrachten, und auch da wird man auf „bedeutende“ und weniger „bedeutende“ stossen. D. h.: wie die Proportionen der Gestalt mit einer gewissen Evidenz für die in ihr in die Erscheinung tretende Idee behaftet scheinen, so dürfte auch den Massverhältnissen des Aspekts unter gewissen Umständen eine Bedeutungshaftigkeit zukommen, die mit der Idee der Gestalt, deren Aspekt er ist, nichts oder nur wenig zu tun hat. Eine Bedeutung wofür? Platon sagt an dieser Stelle nichts darüber, doch lässt sich soviel schon jetzt festhalten: Diese Eigenbedeutung des Aspekts, die für das Objekt bedeutungslos ist, muss in einem besondern Verhältnis zum Subjekt gesehen werden. Dieser erste Schritt bereits, der nur Grundlage des Künstlerischen, nicht schon es selber ist, führt zu einer „doppelten Wahrheit“, einer im Objekt und einer im Subjekt begründeten. Der Weg führt für die Kunst weiter auf der Seite des Subjekts, während sie auf die objektive mehr oder weniger verzichten zu können glaubt. Sie verkennt dabei, wie Platon es sieht, dass das Subjekt als begründetes nicht selbst letztlich begründen kann und dass sie folglich mit dem Verzicht auf Verwurzelung im Objektiven den Grund ihrer spezifischen „Wahrheitsquelle“, des Subjekts, untergräbt. Als Korrelat der Ideen ist die Seele Mikrokosmos; Chaos statt Kosmos wählt sie, wenn sie ihrem Ideenbezug untreu wird.

Fünftes Kapitel

Die subjektive Wahrheit der Kunst: das Pathos

1. Ist die Betrachtung in der bildenden Kunst vom Objekt ausgegangen, so verschiebt sie sich fast unmerklich auf das Subjekt, sobald die Dichtung zur Sprache kommt (Resp. 603 b bis c). Der Unterschied in der Betrachtungsweise ist denn auch kein fundamentaler, sondern, während Platon an der bildenden Kunst vom Objekt her gezeigt hat, dass die Kunst überhaupt auf die zugleich objektiv und subjektiv begründete Erscheinung bezogen ist, zeigt er an der Dichtung eben diesen Bezug von der Seite des Subjekts. Von nun an soll immer dann, wenn das objektive Moment der Subjekt-Objekt-Einheit, die die Erscheinung bereits darstellt, betont werden soll, von *Erscheinung* die

Rede sein, von *Pathos*, wenn diese selbe Einheit von Betreffendem und Betroffenen von der Seite des Subjekts her angegangen wird.

Der Übergang zur Betrachtung des *Pathos* vollzieht sich in der „*Politeia*“ über die Frage, welche Seelenteile der „Gestalt“ und dem „Aspekt“ zugeordnet sind (Resp. 602 c—603 d). Mit der Verschiebung auf das Subjekt wechselt auch der paradigmatische Gegenstand: nicht die gleichgültige Kline ist mehr das Betreffende, sondern ein existentiell Relevantes, der Verlust eines geliebten Menschen. Was den von einem solchen Verlust Betroffenen ermahnt, dem Schmerz zu widerstehen, „das ist Vernunft und Gesetz, aber was zum Trauern hinzieht, das ist das *Pathos* selbst“ (604 a, b). In diesem „Zwiespalt“ sich unmittelbar dem *Pathos* hingeben ist nicht nur darum falsch, weil Schicksal „in seinem Gut- oder Schlechtsein nicht offenbar“ ist, sondern auch, weil es daran hindert, das zu tun, was sein soll, nämlich „über das Ereignis mit sich zu Rate zu gehen und wie beim Fallen der Würfel sich in Hinsicht auf das Ergebnis des Wurfes so einzurichten, wie der *Logos* entscheidet, dass es am besten sei“ (604 b, c). Das diesem „Besten“ im Menschen Entgegengesetzte aber, das uns dazu veranlassen möchte, „wie Kinder, die hingefallen sind, nach der Wunde zu fassen und die Zeit mit Schreien zu vertun“, „was zur Erinnerung an das *Pathos* und zu den Klagen treibt und darin unersättlich ist“ (604 c, d), das ist „das *Pathos* selbst“ (604 b). Schicksal erfährt jeder Mensch; Platon kennt kein *Ethos*, das sich von vornherein dem Schicksal entziehen könnte; aber den durch das Betroffenwerden ausgelösten Zwiespalt zwischen der Möglichkeit, dem *Pathos* selbst sich hinzugeben oder dem *Logos* zu folgen, zugunsten des *Logos* zu entscheiden, ist die Aufgabe des Menschen. Wie an der Malerei gezeigt worden ist, dass sich die Kunst nicht auf die Gestalt, sondern auf die unmittelbar erscheinende Erscheinung bezieht, so wird nun an der Dichtung aufgewiesen, dass sie es nicht mit dem *Ethos* zu tun hat, das vom *Logos* regiert wird, sondern mit dem sich der Unmittelbarkeit des Betreffenden hingebenden, pathetischen (604 a, b). Und wie bei der Kline sich die eine Gestalt von der Vielheit ihrer möglichen Erscheinungsaspekte abgehoben hat, so wird jetzt das dem *Logos* folgende Verhalten als ein sich nahe bleibendes von den vielheitlichen Möglichkeiten des pathetischen unterschieden (604 e).

Die Gestalt ist eine einzige gegenüber ihren Aspekten. Diese Einheit zeigt sich, wenn wir uns zu ihr als einer, die zwar räumlich, aber doch wesentlich in der Idee gegründet ist, verhalten und gleichsam die Vielheit, die ihr aus ihrer räumlichen Anschaulichkeit für das Subjekt erwächst, wodurch sie eben in Aspekte gebrochen erscheint, überwinden und damit ihr Gegründetsein im Subjekt. Diese im Subjekt begründete Vielheit der Erscheinung soll von der Vielheit der Erscheinungen als der Vielzahl guter, weil in der Idee gegründeter Gestalteinheiten unterschieden werden. Solche gute und schlechte Vielheit scheint nun Platon auch für die Weisen existentiellen Verhaltens anzunehmen. Einheit, der Gestalt vergleichbar, ist der einzelne Mensch, insofern der *Logos* in ihm herrscht, d. h. auch er ist Einheit, insofern er sich in der Beziehung zur Objektivität, zu den Ideen, zu begründen vermag und so

das wesensmässige Gegründetsein des Menschen in sich aktualisiert. In dieser Haltung wird er das Phänomen auf seine Gestalt und seine Bedeutung hin ansehen. Freilich hat auch dieses gute Ethos seine Unmittelbarkeit, dieser Mensch lebt in einer Welt, in der Erscheinung nicht anders als perspektivisch erscheinen kann, und auch Schicksal erfährt er als unmittelbar betreffend; aber die Unmittelbarkeit bestimmt nicht sein existentielles Verhalten, sie wird vielmehr in Schranken gehalten von seiner Bezogenheit auf Sinn. Das Problem und die Gefahr der Subjektivität taucht für Platon dort auf, wo das Subjekt, nicht ausschliesslich auf die Ideen ausgerichtet, sich gleichsam selbständig macht. Die schlechte Vielheit der Existenz ist begründet in den unzähligen Möglichkeiten der Defizienz der einen wahren. In den Formen der Subjektivität selber ausgedrückt: wenn immer eine andere Seelenkraft über den Logos herrscht, entsteht schlechte Vielheit. „Wahrlich, sprach ich, wie von einer Warte wird mir sichtbar, da wir im Gespräch so weit hinaufgestiegen sind, dass es nur eine Form der Tugend gibt, aber unendlich viele der Schlechtigkeit“ (Resp. 445 c). Die existentielle wie die Erscheinungswirklichkeit erfährt also bei Platon eine doppelte Wertung. In ihrer Eigentlichkeit, die ihre Einheit ist, ist sie, im Sinn gegründet, selber sinnvoll: Gestalt und Existenz, in der dem Logos die Führung zukommt. Die scheinbare Wirklichkeit dagegen ist die der Vielen, bei denen das Pathos herrscht, darum auch die ihm entsprechende perspektivische Erscheinung, das Phantasma (Aspekt) und die Kontingenz (Schicksal). Nur wo das Pathos, wo Lust und Schmerz die Menschen regiert, werden Phantasma und Kontingenz als Wirklichkeit schlechthin erlebt (vgl. Phd. 83 b—e); und umgekehrt kann nur der, bei dem der Logos herrscht, der sinnbestimmten Wirklichkeit als der eigentlichen zugekehrt sein. — Der einfachste Handwerker hat es im Bereich seiner Techne mit der guten Wirklichkeit zu tun, die Kunst dagegen mit der schlechten. Nicht die Erscheinung und nicht die Existenz werden von Platon entwertet und darum die Kunst als auf sie ausgerichtet abgelehnt, sondern umgekehrt: die Kunst und alle ihr verwandte Sicht wird abgelehnt, weil sie die Wahrheit der Erscheinung und der Existenz nicht zu fassen vermag.

2. In das Wesen der Erscheinung als Objekt-Subjekt-Einheit lässt sich vom Subjekt, vom Pathos her tiefer eindringen als vom Objekt her. Denn was an diesem unterschieden ist, Gestalt und Aspekt, ist so überhaupt nur vom Subjekt aus zu unterscheiden als die Bestimmtheit, in der die Erscheinung dem Subjekt sich zeigt, je nachdem es selber vom Logos oder vom Pathos bestimmt ist: die Erscheinung zeigt sich als Gestalt nur dem vom Logos beherrschten, der Aspekt ist überhaupt nur für das im Pathos lebende Subjekt. Weil die Unterscheidbarkeit von Aspekt und Gestalt im Subjekt gründet, darum können trotz dieses Zuordnungsverhältnisses Aspekt und Pathos, Logosbestimmtheit des Menschen und Gestalt nicht einfach parallelisiert werden. Gestalt und logosmässiges Verhalten haben beide ihre Unmittelbarkeit, jene in den Aspekten, dieses im Pathos der Selbsterfahrung des guten Menschen. Während jedoch die Aspekte naturgemäss viele sind, die einen besser, die andern schlechter, aber alle der Gestalt gegenüber defizient, kann die

Herrschaft des Logos nur in dem einen sie notwendig begleitenden Pathos erfahren werden. Erst wo das Pathos die Führung innehat, beginnen die unzähligen Möglichkeiten seines Schlechtseins, in denen der beherrschte Logos dem unvernünftigen Pathos dazu dient, sich in Erinnerungen ständig zu erneuern und sich in Worten der Klage auszusprechen (vgl. 604 b, d). Unter der Führung des Pathos ist die ganze Seele schlecht, unter der des Logos ist auch das Pathos gut. Während also die erscheinungshafte Unmittelbarkeit des Aspekts prinzipiell defizient ist gegenüber der Gestalt, hat die seelische Unmittelbarkeit, das Pathos, die Möglichkeit des Gutseins im Beherrschtsein vom Logos. In diesem erfährt es nämlich nicht mehr die ihm natürlicherweise zugeordnete Unmittelbarkeit der Erscheinungs- und Schicksalswelt als das existentielle Verhalten bestimmend, sondern den Logos. Vom Pathos her, da es gut sein kann, tritt auch die Möglichkeit einer guten Kunst ins Blickfeld, während von der Erscheinung her nichts als ihre prinzipielle Defizienz sichtbar wird.

Vom Pathos her ist aber auch in anderer Hinsicht die Problematik der Kunst umfassender aufgerollt als durch den Hinweis lediglich auf ihre Aspektbezogenheit, in der ihr die Erscheinung perspektivisch erscheint. Solange nur die Aspekthaftigkeit in diesem Sinne gesehen ist, gelingt es zwar, ein für Platon sehr wesentliches Moment, die Verzerrung der objektiven Proportionen zu fassen, aber darin erschöpft sich das für die Kunst relevante Subjektive des Aspekts nicht. Darüber hinaus, dass er im Aspekt perspektivisch verzerrt erscheint, ist der pathetisch erfahrene Gegenstand in allen seinen übrigen Qualitäten von der Eigenart und vom Zustand des Subjekts gefärbt, in seiner Bedeutung von dessen augenblicklicher Gestimmtheit und ganzen Geschichte durchdrungen. Unter diesen die Bedeutung der Erscheinung subjektiv bestimmenden Elementen finden sich auch Erinnerungen, Assoziationen, Hoffnungen, und so ist das Pathos durchdrungen von logoshaften Momenten, die nicht dem Eidos der Erscheinung, sondern dem Pathos selbst als seine *Doxai* zugehören³⁸. Auch die Unmittelbarkeit des Guten, das gute Pathos, hat seine „eigenen“ *Doxai*, und diese werden dem guten Ethos entsprechen: die Hoffnungen des Guten werden wahr (Phil. 39 e—40 b). Das Paradoxe dieser Aussage löst sich, sobald bedacht wird, dass einem solchen guten Pathos als einem, das sich dem Logos prinzipiell unterworfen hat, keine Hoffnungen erwachsen werden, die durch die Kontingenz wesentlich gefährdet sind. Der Schlechtigkeit zu entgehen liegt, wie Platon glaubt, in der Macht des guten Menschen, und nur dies wird der Gute erhoffen, nichts, was in seinem Gut- oder Schlechtsein nicht offenbar ist (Resp. 604 b, vgl. Leg. 801 a, b).

Dadurch, dass Platon die Kunst durch ihre Bezogenheit auf das Pathos fassen zu können glaubt, wird deutlich, dass er ihren Wert nicht an ihrem Offenbarungscharakter für die Erscheinung im objektiven Sinn misst; dieses an der bildenden Kunst Aufgezeigte ist ihm zwar wesentlich, aber hat im Ganzen seiner Kunstauffassung doch nur momenthafte Bedeutung. Wesentlicher befragt er die Kunst vielmehr daraufhin, was in ihr vom Subjekt offenbar wird, und ihre Beurteilung ist letztlich dadurch bestimmt, welche

existentielle Haltung in ihr zum Ausdruck kommt, welche Seelenverfassung sie „nachahmt“³⁷. Alle Kunst offenbart das Subjekt und ist insofern schön. Diese Schönheit ist aber für Platon, ausser wenn die einzige Form der guten Seelenverfassung in ihr sich offenbart, eine scheinbare, denn nur in diesem einzigen Fall wird die durch ihre Beziehung auf die Ideen begründete Seele offenbar gemacht: d. h. das Subjekt bis in seine objektive Begründetheit hinein gefasst. Von dieser bei Platon vollzogenen Zuordnung von Kunst und Seele lässt sich am tiefsten in sein Verständnis der Kunst eindringen. Sie wird schon in der „Politeia“ (399 a—400 e) in vorläufiger Weise ausgesagt und auch Harmonie und Rhythmus in der Kunst bereits zu Harmonie und Rhythmus der Seele in Beziehung gesetzt. Deutlich nun auch in ihrer Wesentlichkeit wird diese Zuordnung im „Timaios“: „Die Harmonie aber, welche den Umschwingen der Seele in uns verwandte Bewegungen hat, dient dem mit Vernunft den Umgang mit den Musen Pflegenden, so scheint es, nicht wie jetzt zu sinnloser Lust, sondern ist im Hinblick auf den in Unordnung geratenen Umschwing der Seele in uns als Helferin, die Ordnung und Übereinstimmung mit sich herzustellen, von den Musen verliehen; und ebenso ist der Rhythmus wegen der unmässigen innern und bei den meisten der Anmut entbehrenden Haltung als Gehilfe zum selben Zweck von eben denselben gegeben“ (Tim. 47 d, e, vgl. Leg. 812 c). Auf eine Verwandtschaft von Harmonie und Rhythmus in der Kunst und in der Seele wird hier hingewiesen, und wir erinnern uns, dass Platon zumindest der Harmoniegedanke, was die Einheit der Seele betrifft, nicht fremd ist³⁸. In der „Politeia“ wird vielmehr das Gutsein der Seele ausdrücklich als Harmonie begriffen (Resp. 431 e—432 a, 443 d, e). Harmonie ist sie freilich nicht als Gestimmtheit des Körpers; diese materialisierende Auffassung wird im „Phaidon“ ausdrücklich verworfen³⁹. Sie ist auch keine ästhetische Harmonie der Ausgewogenheit und Gleichgewichtigkeit der Seelenkräfte. Eine solche bloss ästhetische Harmonie, wie etwa bei Kant die zwischen Sinnlichkeit und Denken im ästhetischen Verhalten, gehört für Platon vielmehr zur falschen Harmonie, die nur scheinbare, nicht wirkliche Einheit bedeutet. Der Harmoniegedanke steht nicht beziehungslos neben der Begreifung der Seele aus ihrer Bezogenheit auf das Sein; sondern nur in dieser ihrer Bezogenheit auf die Ideen, die im Herrschen des Logos besteht, ist die Seele die eine wahre Harmonie, die ihr Gutsein bedeutet.

Die gute Harmonie und der gute Rhythmus der Seele ist in ihrem Beherrschtsein durch den Logos zu finden. Die „einfältige“ Form der guten Wirklichkeit der Existenz allein hat die eine wahre Harmonie und den einen wahren Rhythmus der Seele (vgl. Resp. 397 b, c). Den mannigfaltigen Formen der Führung des Pathos dagegen kommt „die bunte Fülle“ der schlechten zu (Resp. 399 e). Harmonie und Rhythmus werden als seelische Unmittelbarkeit, sowohl wenn sie die guten sind, als auch wenn sie bloss Resultanten aus den sich der Unmittelbarkeit selbst hingebenden Seelenkräften darstellen, selber pathetisch, d. h. unmittelbar erfahren. Das Pathos ist auch ein Spiegel der Vielfalt der Formen seines eigenen Herrschens und der einen Form seines Beherrschtseins. In ihm spiegelt sich also die gute Harmonie und der

gute Rhythmus der Seele selber ebenso wie die bunte Fülle der schlechten. Von hier aus kann die subjektive Schönheit des Aspekts gedeutet werden. Sie liegt einerseits darin, dass seine Proportionen dem Pathos als Abbild der Seelenverhältnisse in ihrem Gut- oder Schlechtsein korrespondieren. Andererseits darin, dass das Ganze des Aspekts zum Ausdruck bringt, was für logoshafte Momente (Doxai) das Pathos bestimmen⁴⁰. Die Kunstschönheit würde demnach einerseits im Offenbarmachen der Seelenverhältnisse, andererseits im Offenbarmachen der diesen entsprechenden logoshaften Momente des Pathos selber bestehen. Dieser Betrachtungsweise zeigt sich nun auch, dass der Aspekt, obgleich er an der Gestalt gemessen grundsätzlich mangelhaft bleibt, dennoch wahrhaft gut sein kann. Er ist dann gut, wenn er so gewählt ist, dass seine Proportionen dem guten Pathos korrespondieren, wenn er also von der pathetisch betroffenen Seele darum als lustvoll erlebt wird, weil seine Proportionen ihren guten entsprechen (Leg. 655 c—656 a).

3. Daraus wird deutlich, dass die gute Kunst abhängig ist davon, dass Harmonie und Rhythmus in der Seele des Künstlers selber die guten sind. Darum gilt es, den guten Künstler zu finden (Resp. 401 c). Das jedoch scheint eine von vornherein aussichtslose Bemühung, weil Gutsein heisst vom Logos beherrscht sein, was der Künstler als einer, der auf sein eigenes Pathos bezogen ist, insofern und solange er Künstler ist, nicht sein kann. Es muss aber für Platon dennoch die Möglichkeit bestehen, dass das Pathos ohne wirkliche Herrschaft des Logos gut ist, denn sonst könnte er nicht die eigentliche philosophische Erziehung vorbereitende und ermöglichende Erziehung durch die gute Kunst fordern. Wenn also Platon auf der musischen Erziehung beharrt, weil sie durch gute Harmonie und guten Rhythmus das Pathos ohne den Umweg über den Logos zu erziehen vermag (401 d—402 a), so kennt er eine Möglichkeit des guten Pathos, die nicht dadurch zustande kommt, dass der Logos wirklich führt, sondern durch eine Erziehung, die sich an das Pathos selbst wendet: „er wird das Schöne loben . . . und das Hässliche hassen . . ., noch ehe er den Logos fassen kann.“ Für die Frage nach der Möglichkeit des guten Künstlers ergibt sich daraus freilich der Zirkel, dass der gute Künstler ein durch gute Kunst Erzogener sein müsste. Tatsächlich spielt auch der gute Künstler in der „Politeia“ eine mehr als fragwürdige Rolle, nicht so, seltenerweise, dagegen die gute Kunst.

Welche Einsicht in die Wirkungsweise der Kunst lässt Platon an der Erziehung durch die gute Kunst so unbedingt festhalten, obgleich er nach seinen Massstäben alle vorfindliche Kunst ablehnen und obgleich er das Fragwürdige der Möglichkeit eines in seinem Sinne guten Künstlers sieht? Harmonie und Rhythmus wirken als sinnenfällige unmittelbar auf das Pathos. In dieser ihrer Sinnenfälligkeit sind sie nicht nur Phantasma, sondern die Art ihrer Erscheinungshaftigkeit ist die des Geometrischen. Das Mathematische, das Mess- und Zählbare, ist aber gerade die Auszeichnung der Gestalt gegenüber dem Aspekt (Resp. 602 d). Harmonie und Rhythmus gehören also zu dem Grenzgebiet des Erscheinungshaften, das zugleich sinnenfällig und rational ist. Das Sinnenfälligsein ermöglicht ihre Wirkung auf das Pathos ohne Umweg über den

Logos. Ihre Rationalität macht diese Unmittelbarkeit zu einer guten. Alle Kunst kommt zur Bildung von Harmonie und Rhythmus nur durch Bezogenheit auf die menschliche Seele. Die menschliche Seele wiederum dadurch, dass sie auf die Bewegungen der kosmischen Seele bezogen ist (Tim. 47 c—e, 90 c, d). Insofern also sind Harmonie und Rhythmus in der Kunst Abbild des Abbilds, Erscheinung im schlechten Sinne. Aber wenn die abgebildete Seele eine echte Harmonie aufweist, so stimmt diese mit der des Kosmos überein, und dann sind Harmonie und Rhythmus nicht Erscheinung im schlechten Sinne, sondern der Gestalt gemäss. Zur Erscheinung im schlechten Sinne gelangen wir bei Harmonie und Rhythmus erst dort, wo die abgebildete Seele selbst nicht Einheit ist, nicht mit dem Kosmos übereinstimmt. Erst hier steht die Kunst wieder auf der dritten Stufe der Wahrheit.

Harmonie und Rhythmus der Kunst sind dadurch charakterisiert, dass sie Abbilder der formalen Verhältnisse der Seelenkräfte sind. Auch eine Seele, in der sich wilde Begierden zur Herrschaft aufgeschwungen haben, ist eben durch dieses Vorherrschen, das alle andern mitreisst, auch den Logos, zu einer Einheit der Resultante der Kräfte gebracht, die als eben diese Einheit in der Vielheit als Harmonie gelten kann. Eine solche Harmonie aber gehört für Platon zu der bunten Fülle der schlechten. Dieser schlechten Harmonie entspricht ein Existenzvöllzug des Auf und Ab von Lust und Schmerz, in dem auch eine gewisse perashafte Notwendigkeit, ein Rhythmus der schlechten Vielheit liegt. Alle möglichen Weisen von Harmonie und Rhythmus liegen im Bereich der Kunst; das „Abbilden“ der Seelenverhältnisse überhaupt ist für sie charakteristisch. Da es aber nur ein Verhältnis gibt, das gut ist, kommt der Kunst nur in diesem einzigen Fall, wo ihre Harmonie und ihr Rhythmus die Herrschaft des Logos abbilden, wahrhaft positive Bedeutung zu. Und nun allerdings eine Bedeutung, in der sie durch nichts anderes ersetzt werden kann. Denn „darum ist die musische Erziehung die gütigste, weil Harmonie und Rhythmus am tiefsten eindringen in das Innere der Seele und am stärksten an ihr haften“; wer nämlich in Harmonie und Rhythmus in der rechten Weise erzogen ist, „wird das Schöne loben, . . . das Hässliche aber richtig tadeln und es hassen, obgleich er noch jung und bevor er imstande ist, den Logos zu fassen; wenn aber der Logos kommt, ihn begrüßen, da der so Erzogene ihn auf Grund der Verwandtschaft am ehesten erkennt“ (Resp. 401 d bis 402 a). Harmonie und Rhythmus sind Phantasma und Gestalt, unmittelbar sinnenfällig und rational zugleich. Deshalb wirken sie zwar als Phantasma auf den sog. schlechten Seelenteil, den pathetischen, aber können ihn in das seinem Beherrschtsein vom Logos entsprechende Verhältnis bringen. Denn wenn der pathetische Seelenteil sich an das Phantasma der echten Harmonie und des echten Rhythmus völlig hingibt, wird er gleichsam im Spiel in diejenige Haltung gebracht, die er als vom Logos beherrscht einzunehmen hat. Harmonie und Rhythmus vermögen auf diese Weise die Seele in das einzige Verhältnis zu bringen, in dem sie gut ist, zu einer Zeit, da der Logos selbst im Menschen noch nicht herrschen kann, in der frühen Kindheit, in der aber nichtsdestoweniger die grössten Entscheidungen über

das Gut- oder Bösewerden eines Menschen fallen (Leg. 653 a). Und zwar darum, weil, was in diesen ersten Jahren geschieht, sich am tiefsten einprägt (Resp. 377 b, 401 c—e) und am längsten nachwirkt. Harmonie und Rhythmus versetzen das Pathos in die Verfassung des Beherrschteins vom Logos, noch ehe der Logos herrscht. Ein durch wahre Harmonie und wahren Rhythmus Erzogener wird sich in seinen pathetisch bestimmten Äusserungen so verhalten, als kenne er schon die Ideen, als herrsche der Logos schon in seiner Seele. Er wird das Gute lieben und das Schlechte hassen. Er wird lieben, und seine Liebe wird immer auf Gutes treffen, ohne dass er imstande wäre, das Betreffende anders als eben durch das Pathos der Liebe als gutes zu erkennen (Leg. 653 b, c, vgl. 689 a—c). Seine Seelenverfassung ist jener, in der der Logos herrscht, verwandt, es ist gleichsam in ihr alles für das Kommen des Logos vorbereitet: „er wird ihn am liebsten begrüßen“, weil dieser ihn nur in dem bestärkt, was er schon längst tut ⁴¹.

In Harmonie und Rhythmus sieht Platon noch in den „Nomoi“ (653 c bis 654 a, 659 c—e), hier sogar besonders deutlich, die wirkliche Macht der Kunst — die freilich auch der Grund ihrer verhängnisvollen Wirkung ist, denn sie verliert nicht an „Zauber“, wenn sie durch schlechte Harmonien und Rhythmen auf den Staat der Seele wirkt „wie einer, der die Elenden stark macht und ihnen die Führung übergibt, aber die erfreulichen Menschen zugrunde richtet“. „Sie schafft in jeder einzelnen Seele eine schlechte Staatsverfassung“ (Resp. 605 b), in der „Lust und Trauer die zwei Könige sind“ „statt Gesetz und Vernunft“ (607 a), und so, sich einschleichend in den Staat der Seele, greift sie zuletzt über auf den grossen Staat und stürzt ihn (424 b—e) ⁴². Die Bedeutung und die Gefahr der Kunst liegt darin, dass sie im Subjekt begründet ist und auf das Subjekt wirkt, nicht aber darin, dass sie objektive Wahrheit vermittelt, wie sie bis jetzt von sich geglaubt hat. Darum kann Platon ihr nur dort Güte zuerkennen, wo sie die Wahrheit des Subjekts darstellt und so die Subjektivität formt. Dann freilich ist durch sie eine Möglichkeit gegeben, die Menschen zum Guten zu führen, wie durch nichts anderes. Denn nicht nur bedürfen die, die gerade Kinder sind, solcher das Pathos unmittelbar formender Erziehung, sondern auch die grosse Menge derer, die in dieser Hinsicht immer Kinder bleiben, die nie durch den Logos erzogen werden können, weil er nie in ihnen zur Herrschaft gelangt. Ihre Lust kann nur durch die wahre Harmonie und den wahren Rhythmus an das Gute gebunden werden. In der Frage nach der Möglichkeit der guten Kunst steht für Platon nichts weniger als die nach dem Staat im Menschen und nach dem der Menschen auf dem Spiel.

Sechstes Kapitel

Der objektive Gehalt der Wahrheit des Pathos

1. Auf die Erscheinung in ihrer Aspekthaftigkeit bezogen, erfasst der Künstler ihre Bedeutung nicht einmal in einer wahren Doxa (Resp. 601 c bis

602 a). Dennoch vermag er in diesem Erscheinungsbezug ein Werk zu gestalten, in dem Wahrheit als Wahrheit der Doxa offenbar werden kann, wenn er darin seine eigene Subjektivität, sofern sie objektiv gegründet und darum selbst wahr ist, zum Ausdruck bringt. Die Kunst hat die Möglichkeit, wahr zu sein, weil sie das in der Wahrheit Stehen des Subjektes offenbaren kann. Diese ihre grosse Möglichkeit ist ebenso wie ihre Unfähigkeit zu objektiver Erkenntnis begründet in ihrem pathetischen Erkenntnisbezug, d. h. darin, dass die Unmittelbarkeit der Selbsterfahrung bereits in der Gegenstandserfahrung wirksam ist, so dass im Grunde in der Kunst der Mensch in allem primär sich selbst und nicht ein Sinngegenüber, sondern auch Sinn als Selbstsinn erfährt. Kunst und Philosophie unterscheiden sich in ihrem Wahrheitsbezug wesentlich durch die ihnen entsprechenden existentiellen Verhaltensweisen, wie sie durch das pathetische und das dem Logos folgende Ethos gekennzeichnet worden sind. D. h. aber: sie unterscheiden sich dadurch, welche Rolle das sich zu sich selbst Verhalten des sich in ihnen Verhaltenden spielt. Im pathetischen Verhalten, d. h. in dem von der Unmittelbarkeit der Erscheinung bestimmten, ist das als unmittelbar gegenständlich Erfahrene bereits vom Subjekt her mitkonstituiert. Nun hat dies Verhalten die Tendenz, schon im Vollzug bewusst seiner selbst innezuwerden, wie auch in der Erinnerung sich zu wiederholen und in der Hoffnung sich vorwegzunehmen. In dieser ausgezeichneten pathetischen Selbsterfahrung ist das Moment der Subjektivität schlechthin überwiegend; denn sie erfährt ein subjektives Verhalten zu einem Gegenstand, der als solcher bereits von der Subjektivität erfüllt ist. Man kann deshalb sagen, dass in der pathetischen Selbsterfahrung eine doppelte Selbsterfahrung vollzogen wird: das Selbst ist in der Objekterfahrung und im Selbstbewusstsein dieser pathetisch erfahren; darum ist sie als Ganzes dadurch charakterisiert, dass sie ein Pathos des Pathos ist. Solche pathetische Selbsterfahrung im gesteigerten Sinn ist das existentielle Verhalten, aus dem die Kunst erwächst. Ihren Gehalt schafft sie nach in dem ihm korrespondierenden Phantasma. Dieses ist darum wesentlich von der Subjektivität des Künstlers bestimmt und für sie offenbarend. Die Selbsterfahrung wird so in der Kunst zu dem die Gegenstandserfahrung schlechthin Übergreifenden.

Selbsterfahrung begleitet auch das logosmässige Verhalten: der grosse Unterschied liegt aber darin, dass diese Selbsterfahrung keineswegs den Wahrheitsbezug darstellt, sondern vielmehr die den Wahrheitsbezug darstellende unpathetische Bezogenheit des Logos auf die Ideen pathetisch erfährt. Das Verhältnis des Logos zu den Ideen ist darum kein pathetisches, weil für die darin erfahrene Gegenständlichkeit das Subjekt nicht mitkonstitutiv ist. Die Ideenerkenntnis ist keine Selbsterfahrung. Sie wird jedoch durch das auf das Subjekt gerichtete Selbstbewusstsein unmittelbar erfahren. Im logosmässigen Verhalten ist also das Übergreifende die Ideenbezogenheit des Logos, die sekundär auch noch als seelische Unmittelbarkeit erlebt wird (vgl. die reine Lust an den Mathemata, Phil. 51 e—52 b). Das logosmässige Verhalten ist also kein Pathos des Pathos, sondern ein Pathos des Logos, nicht Selbsterfahrung, sondern Gegenstandserfahrung; d. h. der eigentliche Wahrheits-

bezug ist der auf die Ideen gerichtete des Logos, der nur sekundär in der Selbsterfahrung pathetisch erlebt wird. Damit soll nicht gesagt sein, dass die Philosophie keinen Zugang hat zur Wahrheit des Subjekts; sie hat sogar den einzigen Bezug, der sich zugleich in seiner Wahrheit ausweisen kann. Und indem sie auf das ausgerichtet ist, worauf ausgerichtet zu sein gerade das in der Wahrheit Stehen des Subjekts ausmacht — obwohl wir gesehen haben, dass es noch eine andere Möglichkeit gibt, so ist doch diese die erfüllteste —, hat sie zugleich im existentiell relevanten Sinn die tiefste Selbsterkenntnis vollzogen. Nur eines kann der Philosoph nicht, solange und sofern er Philosoph ist, nämlich, auf sein eigenes Pathos gerichtet, seine eigenen Seelenverhältnisse abbilden und den Doxai seines Pathos in Worten Ausdruck verleihen: das ist Aufgabe der Kunst, weil es die ihr spezifische Wahrheitserschliessung im pathetischen Verhalten voraussetzt.

2. Das pathetische Verhalten ist für Platon die niedrigere Möglichkeit, aber auch die, auf der die andere, von ihr umfasst, basiert. Umfassender ist sie nicht nur als das Verhalten der meisten, sondern weil selbst der Philosoph, nicht allein in der Kindheit, sondern auch bis in den jeweiligen philosophischen Aufschwung, wesentlich in ihr verharret. Das dem Logos folgende Verhalten wächst so als die höhere Möglichkeit aus dem pathetischen. Dem Logos folgen kann der Mensch ferner nur dort, wo ein unmittelbares Bezogensein auf objektive Wahrheit möglich ist; über diesen Bereich hinaus erstreckt sich aber ein objektiver Erschliessung wenigstens für den Menschen prinzipiell unzugänglicher. Hier wird der pathetische Wahrheitsbezug als Ersatz für den unmöglichen objektiven geduldet. Selbst der „gegenständliche Bereich“ der pathetischen Wahrheitserschliessung ist also weiter als der des Logos. Dem in der Wahrheit stehenden Menschen wäre somit durch die Möglichkeit der wahren Doxa eine Möglichkeit der Wahrheitserschliessung gegeben, die die der Philosophie gerade in dem ergänzt, was diese der Schwäche der menschlichen Natur wegen nicht mehr leisten kann.

Damit wären wir in einen Bereich vorgestossen, wo die Dichtung selbst ihrer „objektiven Wahrheit“ wegen, die freilich objektiv ist als Wahrheit des wahren Subjekts und nicht durch Ideenbezug, von Platon geschätzt wird: nämlich in den Bereich des Mythos. Dass er diesen prinzipiell anerkennt, sieht man nicht nur daran, dass er selbst Mythen erzählt, sondern auch an den in die Kritik der Mythen eingestreuten Aussagen über sein Wesen. Der Mythos ist „aufs Ganze gesehen Lüge, wenn auch Wahres darin ist“ (Resp. 377 a). Diese Lüge ist nicht die Göttern und Menschen verhasste der Selbsttäuschung, sondern eine gemischte Lüge, keine wirkliche Lüge, sondern nur ihr Abbild, eine Lüge in Worten (382 b, c)⁴³. Diese Lüge in Worten darf — was hier wichtig ist — angewandt werden „in den eben besprochenen Sagen, wenn wir aus Unwissenheit, wie es mit der Wahrheit des Uralten steht, die Lüge der Wahrheit möglichst nachbilden“ (382 c, d). Hier hat der Mythos seinen eigentlichen Boden. Wie ist es aber möglich, ohne Kenntnis der Wahrheit sie nachzubilden? Wie kann man etwas nachbilden, das man nicht kennt? Mit dieser Aussage deutet Platon an, dass in diesen Dingen auch

der Philosoph auf die Wahrheit seiner Doxai angewiesen ist. Hinsichtlich der Prüfung ihrer Wahrheit hat er freilich bessere Voraussetzungen als der Dichter, da er seine Doxai wenigstens an den in den eigentlichen Bereich der Philosophie hineinreichenden Konsequenzen prüfen kann. Durch diese Möglichkeit der Prüfung, die freilich nie bis zu einer völligen Begründung, einer Verwandlung der Doxai in Episteme, werden kann, wird der Philosoph auch auf diesem eigensten Gebiet der Kunst zum Wächter ihrer Wahrscheinlichkeit. Dieses, nämlich die Philosophie in der Funktion der Überwachung der Kunst, ist es auch, was uns explizit in der Mythenkritik vorliegt. Doch soll der Versuch gemacht werden, sie darüber hinaus für die eigentliche Kunstauffassung Platons zu erschließen.

Es geht darum, schön zu lügen, d. h. aber zu sagen, „wie der Gott wirklich ist“ (Resp. 379 a). Dass man dabei über die Wahrheit des Gottes nur wahre Doxa haben kann, ist schon festgestellt worden; die Dichter aber lügen unschön: sie bilden mit Worten das Göttliche und Heroische schlecht ab wie ein Maler, der den Gegenstand, den er malt, nicht ähnlich malt (vgl. 377 d. e)⁴⁴. Wenn wir näher zusehen, worin Platon das unschön Lügen der Dichter sieht, so ergibt sich, dass es darin liegt, dass die Dichter nicht die Doxai der Guten über Götter und Heroen offenbar machen, sondern die der Schlechten. Alles, was von Klagen, Jammern, von Habsucht und Liebesgier, Feindschaft und Kriegen der Götter erzählt wird, ist unschön gelogen. Denn das sind Doxai über die Besten, über Götter und Heroen, einer selber vom Pathos regierten Seele, Doxai eines schlechten Pathos. Der Gute aber, der allein imstande ist, wenigstens die Wahrscheinlichkeit über die Götter zu treffen, da er selber nicht von Leidenschaften beherrscht ist, wird Göttern und Heroen, die ja besser sind als er, nicht ein Beherrschtwerden von Leidenschaften zulegen. Unschön an diesen Lügen ist also die Aussage der Herrschaft des Pathos über Götter und Heroen; wenn hingegen schlechte Menschen als ihren Trieben hingegeben geschildert werden, so ist das nicht unschön gelogen (vgl. Resp. 391 d). — Aus der Kritik wird überdies deutlich, dass der Mensch den Göttern nur die Steigerung seiner eigenen Möglichkeiten zulegen kann. Platon wendet sich im Grunde nicht gegen den Anthropomorphismus in der Vorstellung der Götter, sondern nur dagegen, dass die schlechten Menschen ihre eigene Bestimmtheit in die Götterwelt projizieren. Im ganzen Bereich dessen, wovon es nur wahre Meinung gibt, herrscht (auch für den Philosophen) der pathetische Wahrheitsbezug. Da für diesen die Selbsterfahrung ausschlaggebend ist, ist der Anthropomorphismus des Mythos nicht zu überwinden, sondern nur durch eine tiefere Erfahrung der eigentlichen Wahrheit des Menschen zu reinigen.

Weil sie als solche, in denen das Pathos herrscht, nicht selbst in der Wahrheit stehen und darum pathetisch die eigentliche Wahrheit des Menschen nicht kennen, sagen die Dichter ja auch über die Menschen das Wichtigste falsch, nämlich dass viele ungerecht und glücklich und umgekehrt gerecht und unglücklich sind (Resp. 392 a, b). Sie können auch das Menschliche nur begreifen aus der Selbsterfahrung, und da ihnen als solchen, in denen das Pathos

herrscht, das wahre Glück der Gerechtigkeit verborgen bleibt, ist ihre Dichtung zwar offenbarend für den Zustand und das Selbstverständnis der meisten, aber verdeckend, insofern der Mensch in ihr nicht bis in die eigentliche Wahrheit seines Wesens gefasst ist.

Dass die Kunst in dem ihr Eigentümlichen durch eine solche Kritik ihrer Güte nicht betroffen wird, weiss Platon selber. Deutlich wird es, wo er die grauerregenden Schilderungen des Hades ablehnt: „nicht dass es undichterisch wäre und den Vielen unlieb zu hören, sondern je dichterischer es ist, desto weniger dürfen es Knaben und Männer hören, die frei sein und vor Knechtschaft mehr Furcht haben sollen als vor dem Tode“ (Resp. 387 b). Es ist nicht undichterisch heisst wohl so viel als es steckt sogar eine Wahrheit darin, aber die der schlechten Wirklichkeit, und je mehr von dieser Spiegelwahrheit der menschlichen Todesfurcht darinnen ist, desto verderblicher. Das unmässige Pathos des Todesgrauens ist keine Quelle für die Ermittlung der Wahrscheinlichkeit über das Schicksal nach dem Tode: es bringt Doxai hervor, die zwar die Wirklichkeit des Pathos der meisten offenbaren, also insofern schön sind, aber eben jene Wirklichkeit, in der sie nicht in der Wahrheit stehen.

3. Mit der Betrachtung des Mythos sind wir im Grunde auf den im Wort sich zeigenden eidetischen Gehalt der Dichtung gerichtet. Das dichterische Wort, so können wir besonders daraus, an welchen Stellen seiner Dialoge Platon selber zum Mythos übergeht, schliessen, hat es mit all dem zu tun, was sich der philosophisch begründenden Betrachtung letztlich entzieht. Nicht der eidetische Gehalt ist es, auf den in der Dichtung verzichtet werden muss, sondern das begründende zueinander Inbeziehungsetzen der einzelnen Momente. Darum bleibt der Gehalt Doxa, „isolierter ‚Gedanke‘“⁴⁵, und ist im besten Fall wahre Doxa, die sich durch ihre Evidenz erweist.

Was ist nun das in der Doxa Gemeinte? Die Doxa ist, allgemein bestimmt, die Meinung über das im Betroffensein Betreffende. Dass dabei die Wahrheit des Betreffenden in der Doxa gefasst wird, ist aber abhängig von der Wahrheit des Betroffenseins. Denn, wie wir gesehen haben, bilden Betreffendes und Betroffensein nicht nur eine unlösbare Einheit, sondern das subjektive Moment in dieser Einheit ist ausserdem noch das übergreifende. Die Wahrheit der Doxa ist schlechthin abhängig von der Wahrheit dessen, für den sie Evidenz besitzt. Für den Schlechten werden die „Inspirationen“ einer bösen Lust keine geringe Überzeugungskraft haben (vgl. Leg. 663 c), während dem Guten seine wahren Doxai daraus zu erwachsen scheinen, dass er, in einem unmittelbaren Verhältnis zu seinem Ursprung stehend, für die Winke der Götter empfänglich wird⁴⁶.

Welches Wahrsein kommt der Doxa als wahrer zu? Dass es bei der Wahrheit, die aufzudecken Aufgabe der guten Kunst ist, nicht um das Wissen der Masse der Kline geht, wie es in der Kritik des 10. Buches der „Politeia“ hätte missverstanden werden können, wird schon daraus deutlich, dass es dazu der Kunst nicht bedarf. Das Messen der Aspekte der Kline an den Proportionen ihrer Gestalt hat zwar paradigmatische Bedeutung, es zeigt auf die einfachste der möglichen Weisen, dass die Kunst nicht auf objektive Wahrheit

aus ist. Als Paradigma ist es ebenso wertvoll wie das im „Sophistes“ mit dem Angelfischer gegebene für die Diarese; aber weder soll mit dieser Kline ein Gegenstand der Kunst, noch mit dem Angelfischer ein Gegenstand der Philosophie bezeichnet sein. Wenn es uns nicht gelingt, von diesen Paradigmata zum eigentlich Bedeuteten vorzudringen, dann geht es uns wie denen, die des Sokrates Reden nicht zu öffnen verstehen und meinen, es gehe ihm wirklich um Packesel, wenn er sehr anderes bedeutend von ihnen spricht (Symp. 221 d bis 222 a).

Nicht darum geht es Platon, dass die Kunst die Proportionen der Kline richtig wiedergibt, wenn auch, dass sie sie prinzipiell nicht richtig wiedergibt, als ein Hinweis auf die ihr wesensmässig innewohnende Tendenz aufschlussreich ist. Es geht Platon wirklich um die Richtigkeit der Proportionen, aber nicht um die der Kline. Über Götter und Menschen sollen die Dichter die Wahrheit sagen und nicht in der Verzerrung ihrer eigenen Schlechtigkeit die Götter von Begierden beherrscht und die Menschen ungerecht und glücklich sehen. Diese Proportionen, das wahre Verhältnis der Götter zu den Menschen und das von Güte und Eudaimonie bei den Menschen, sind es, die richtig wiedergegeben werden sollen⁴⁷.

Auch die Momente ihres eidetischen Gehaltes offenbaren in der Kunst das Subjekt, nicht nur ihre Harmonie und ihr Rhythmus. Dieses offenbarend, ist sie als echte Kunst, wenn auch im Platonischen Sinn schlechte, subjektiv schön. Die Wahrheit der Doxa ist die des Selbstverständnisses in der Selbsterfahrung. Insofern ist die Kunst wahr, für Platon freilich nur scheinbar, überall, wo sie wirklich Kunst ist⁴⁸. Aber nur wenn die Doxa das Selbstverständnis eines in der Wahrheit Stehenden ist, ist sie zugleich objektiv wahr; d. h. dann bildet sie nicht nur irgend ein, vielleicht das häufigste Selbstverständnis des Menschen ab, sondern dasjenige, in dem sich der Mensch in seinem Menschsein begreift. In der einzig guten Kunst fallen, was die wesentlichen Proportionen angeht, subjektive und objektive Schönheit zusammen.

Die Doxa ist abhängig vom Pathos, dieses von Harmonie und Rhythmus in der Seele. In Harmonie und Rhythmus kommt die Bestimmtheit der Seele zum Ausdruck, Harmonie und Rhythmus bestimmen darum auch ihr Abbild, die Kunst. Von ihnen ist das Wahr- oder Falschsein der Doxa nicht nur abhängig, sondern sie sind an jedem Moment ihrer Bildung beteiligt. Das Verbindende zwischen den Worten der Dichtung und Harmonie und Rhythmus ist darum wieder Harmonie und Rhythmus: „denn wie die Worte der Dichter, ihrer musikalischen Farben entkleidet und an und für sich gesprochen, wirken, glaub ich, weisst du . . . Ist es nicht das gleiche, wie mit dem Aussehen von jungen, aber nicht schönen Gesichtern, wenn ihre Blüte vergangen ist?“ (Resp. 601 b, vgl. a—b). Der Zauber der Jugend lässt schön erscheinen, auch wo keine echte Schönheit ist. Wir haben schon gesehen, dass Platon das Offenbarmachen der nur subjektiven Wahrheit nicht als echte Schönheit bezeichnen will. Der Zauber der blühenden, aber nicht wahrhaft schönen Jugend ist so für ihn ein Bild für die Kunstschönheit im allgemeinen. Sie ist es, die vergeht, wenn Harmonie und Rhythmus wegfallen. Was dann übrig bleibt, ist das, was die

Worte, in „Prosa“ verwandelt, aussagen: ihr objektiver Gehalt, und dieser ist meist sehr gering. Die Kunst als Kunst ist nun mit dem Aufweis solch geringer objektiver Schönheit nicht getroffen („nicht dass es undichterisch wäre . . .“, Resp. 387 b, vgl. Leg. 670 e). Dagegen ist die Kunst als Kunst getroffen, wenn Harmonie und Rhythmus mit den Worten nicht übereinstimmen (Leg. 669 b—d); dadurch „machen sich die Dichter allen Menschen lächerlich, von denen Orpheus sagt, dass sie zur Reife des Genusses gelangt sind“ (669 d).

Trotz seiner Einsicht in die Abhängigkeit des dichterischen Wortes von Harmonie und Rhythmus nicht nur in der manifesten Gestalt des Kunstwerks, sondern bis in seinen Gehalt hinein, verlangt Platon, dass das Wort in der Dichtung führend sei und nicht Harmonie und Rhythmus (Resp. 399 e—400 a, 400 d). Und von reiner Musik will er überhaupt nichts wissen (Leg. 669 d, e). Die Worte der Dichtung sind ihres eidetischen Gehaltes wegen der Philosophie in der Prüfung ihrer Konsequenzen verhältnismässig zugänglich, während Harmonie und Rhythmus ohne ihre Explikation durch das Wort sich ihr weitgehend entziehen. Das Wort wird also das erste sein, das sich der Prüfung unterziehen muss. Darum soll der Dichter seine ganze Anstrengung darauf verwenden, sein Pathos im Wort zu explizieren, weil in ihm die Kunst mit der Welt der Wachenden (vgl. Resp. 476 d) verbunden ist. — Doch wie wir gesehen haben, können Wort und Harmonie und Rhythmus auch auseinanderfallen (Leg. 669 b—d); dann sind die Worte vielleicht heuchlerisch gut, während Harmonie und Rhythmus inzwischen ihre verderbliche Wirkung ausüben. Nicht einmal um ihre Güte zu prüfen, hat man vom Wort aus einen endgültigen Zugang zur Dichtung. Darum geht Platon in den „Nomoi“ (658 e bis 659 a) so weit, dass er mit der Menge darin übereinstimmt, dass die Lust der Massstab der Beurteilung der Kunst ist, freilich nicht irgend eine Lust, sondern nur die des sittlich Besten. Da die wahre Schönheit der Kunst in der Offenbarung des guten Menschen liegt, zu dem auch die Philosophie keinen Zugang als zu objektiver Wahrheit hat, kann eine Prüfung der Güte der Kunst, die nicht nur dem an sie gestellten Wahrheitsanspruch, sondern ihr auch als Kunst gerecht wird, wiederum nur durch das Pathos des Guten, durch die Lust des sittlich Besten geschehen (vgl. auch Leg. 812 b, c).

DRITTER TEIL

DIE EXISTENTIELLE PROBLEMATIK DER KUNST

Siebtes Kapitel

Die Lust als Telos der Kunst

1. Platon weiss keinen Dichter zu nennen, der den Menschen in seiner Wahrheit darzustellen vermocht hätte. Wenn auch einzelnes wahr ist von dem, was sie sagen, so gilt doch im ganzen, dass „die Dichter lügen“ nicht nur, sondern dass sie „unschön lügen“ (Resp. 377 d, e). Daran zeigt sich schon, dass sie selbst in ihrer Existenz zum Schönen und Guten (Symp.), zum Absoluten, das wahre Verhältnis, den wahren Eros nicht haben, durch den allein man selber ein „Schön-Guter“ werden kann. — Aber will denn nicht jeder das Gute? Ist nicht das Gute das ursprüngliche Telos menschlichen Strebens? Jeder will das Gute (Symp. 205 a, 205 e—206 a), alle Menschen sind nach ihm unterwegs, aber nur wenigen wird die Eudaimonie des richtigen Weges zuteil. Es gibt viele Möglichkeiten der Verstricktheit in andere Strebungen, aber ihnen ist ein ebenso ursprüngliches Telos gemeinsam, die Lust (vgl. Resp. 505 b, 509 a)⁴⁹. Wie kommt die Lust in diese Nähe zum Guten in seiner Transzendenz? Wie kann sie als für den Menschen gleich ursprüngliches Telos der Verkehrtheit bezeichnet werden? Die echte, wahre, reine Lust ist die Selbsterfahrung des Menschen in seinem in der Wahrheit Stehen (Resp. 583 a, b). Die Lust ist in ihrer Reinheit, in dem, was in aller Lust, auch der schlechtesten, intendiert, aber nur in der guten erreicht ist, als subjektives Korrelat dem Guten zugeordnet. Gerade weil Platon eine solche ursprüngliche Gebundenheit der Lust annimmt, kann er die Eudaimonie als echtes Ziel menschlichen Strebens verstehen. Das Gute soll gewollt und um sein von Lust Begleitetsein gewusst werden. In seiner Existenz so zu sein, wie es am besten und zugleich am lustvollsten ist, soll jeder erstreben. Die Verheissung der Eudaimonie für den Gerechten ist das, was den Grundton der Verkündigung der Dichter bilden soll (Leg. 661 b—d, 662 b, c)⁵⁰; denn das Wissen um die Bedingung der wahren Eudaimonie ist das Wichtigste, das der Mensch haben kann. Diese Bedingung besteht aber gerade darin, dass der Mensch nach dem Guten streben muss, um glücklich zu werden; wenn er sich jedoch von der Evidenz der Lust für das Gutsein, die in der ursprünglichen Zuordnung der Lust zum Gutsein begründet ist, dazu verleiten lässt, die subjektive Befindlichkeit der Lust selbst als das Gute zu erstreben, dann ist seine Existenz in Flucht von ihrem Zentrum verkehrt. Ja, die eigentliche Verkehrtheit des Menschen liegt in dieser Absolutsetzung der ursprünglich an das Gute gebundenen Lust⁵¹. In dieser Absolutsetzung wird sie geradezu zum Prinzip des Bösen. Der im „Symposion“ von Sokrates-Diotima offenbarte Eros ist der beste Führer zur Philosophie (vgl. Symp. 212 b) und bringt den, der ihm folgt, in existentielle Wahrheit (212 a). Dieser wahre Eros ist dadurch charakterisiert, dass er nicht

die Lust sucht (Symp. 219 b—d, Phdr. 256 a—c, Resp. 402 e—403 b). Trotzdem, ja gerade deshalb ist seine Nachfolge 729mal lustvoller als die des Eros tyrannos (Resp. 587 d, e, vgl. 572 e—576 c), des furchtbaren Tyrannen im Tyrannen, der den schlechtesten und unglücklichsten der Menschen regiert.

Dieser Zustand prinzipieller Verkehrtheit ist nicht etwas, was nur der Böse zu kosten bekäme; es gibt einen dem Menschen natürlichen Zustand, in dem auch der Beste ihm anheimgegeben ist, nämlich den Schlaf. „Eine schreckliche, wilde und gesetzlose Gattung von Begierden ist in jedem einzelnen, auch in manchen von uns, die ganz massvoll erscheinen“; im Wachen wird diese von der Herrschaft des Nous niedergehalten, „doch in den Träumen wird sie offenbar“ (Resp. 572 b), weil dann „die andere Seele schläft, nämlich der geistige, edle und über jene herrschende Teil, aber der tierische und wilde, mit Speise und Trank überfüllt, Sprünge macht und den Schlaf abschüttelnd losgeht, um seine Triebe zu stillen. In solchem Zustand, weist du doch, dass er alles zu tun wagt, los und ledig aller Scham und Einsicht. Denn auch mit der Mutter sich zu vermischen glaubt er nicht zögern zu sollen, noch mit irgend einem andern Wesen, Mensch, Gott oder Tier, und jede Blutschande begehen . . .“ (571 c, d, vgl. 574 d, e). Dass auch der im Wachen Massvolle und Gute im Traum zu allen Verbrechen fähig ist, zeigt deutlich, woran das Gut- oder Schlechtsein geknüpft ist: der ist der Schlechteste, „der so im Wachen ist, wie wir ihn im Traume betrachteten“ (576 b). Platon erwägt auch, ob diese prinzipielle Verkehrtheit der Existenz für den Besonnenen sogar aus den Träumen verbannt werden könne, nämlich dadurch, dass man am Tag das Geistige stärkt und das Begehrliche weder dem Mangel noch der Überfülle preisgibt; dann werden einem in der Nacht wohl am wenigsten (!) ungesetzliche Gesichte erscheinen im Traume (Resp. 571 d—572 b). Das Komparativische des Ausdrucks deutet auf die Einsicht Platons in die prinzipielle Unmöglichkeit, die Träume gänzlich mit den Gesetzen des Wachens in Einklang zu bringen. Die Verkehrtheit der Träume ist bedingt durch den Zustand des Schlafes. Der Nous und die ihm Verbündeten müssen dann notwendig die Herrschaft niederlegen, und damit wird statt des Guten die Lust zum Telos. — Daraus ergibt sich schon, dass allen Haltungen, in denen der Logos nicht herrscht, ein Hang, der Lust zu folgen, innewohnen wird als ihre ständige Gefährdung. Aber die Kunst ist der Lust verfallen in einer ihr Zentrum noch viel innerlicher betreffenden Weise.

Was ist Lust, dass sie, die ursprünglich ans Gute gebundene, zum Prinzip des Bösen werden kann? Was ist sie, die scheinbar allein von allem Erstrebenswerten ihren Wert in sich selbst hat, dass also sie den Schein von dem besitzt, was nur das Gute in Wahrheit ist? Das in aller Lust, auch noch der elendesten, Gemeinte ist der Zustand der Gebundenheit des Menschen durch das Gute, durch die er, in seinem eigensten Wesen entbunden, sein eigenes Selbst erfährt⁵². Gemeint ist es in aller Lust, aber die dem Telos der Lust nachjagen, missverstehen sich selber, denn man kann nicht den subjektiven Zustand, der einer Zuwendung folgen würde, die man nicht vollzieht, genießen. Wer nicht die Zuwendung zum Guten vollzieht, hat von aller Lust nur Eidola. Denn

gerade sich selbst in seinem Eigensten erfahren kann der nicht mehr, der es um dieser subjektiven Befindlichkeit der Lust willen begehrt, sondern nur der auf das Gute Gerichtete erfährt es als Geschenk mit. Alles Streben nach Lust ist Begehren nach einer Erfahrung seiner selbst, nach dem, was als das Eigenste vermeint wird. So fällt der Mensch, wenn statt des Guten die Lust zum Ziel seines Strebens wird, von seiner Begründetheit im Absoluten zurück auf sich selbst. Die Selbsterfahrung des Guten wird zum Gut der Selbsterfahrung. Der Mensch will Lust, weil er in ihr sich selbst will. Weil er in ihm sich selbst erfährt, ist in allem Pathos, auch im wildesten Schmerz (vgl. Phil. 46 d—48 a u. ff.), noch Lust.

2. Die Lust ist ursprünglich an das Gute gebunden, oder vielmehr: sie ist an das Offenbarsein des Guten in dem, was es für den Menschen ist, an „das Schöne selbst“, gebunden als der Zustand des Menschen, der sich, dadurch in existentielle Wahrheit gebracht, in diesem seinem eigensten Wesen erfährt. Darum ist in ausgezeichnetem Sinne alles, was schön ist, lustvoll. Und dieses Lustvollsein kommt nicht nur dem objektiv Schönen, dem Schönen, das zugleich gut ist, zu⁵³, sondern ebenso dem subjektiv Schönen, dem für Platon scheinbaren, weil nur Offenbarung der schlechten Wirklichkeit des Menschen, nicht der Wirklichkeit, die zugleich seine Wahrheit ist. Die Schönheit bereitet in ihrer ganzen Spannung vom Absoluten bis zum Schein Lust, weil der Mensch in ihr sich selbst erfährt: im höchsten Schönen, weil er in ihm seine eigene Begründetheit und insofern sich selbst erkennt, und scheinbar noch mehr im Schein, der nichts anderes als der Spiegel seiner schlechten Wirklichkeit selber ist.

Nach den „Nomoi“ soll man jene Kunst als gute suchen, die dem Abbild des Schönen ähnlich ist (vgl. Leg. 668 a, b); aber alle Kunst, die Platon zu nennen weiss, geht auf das scheinbar Schöne, in dem sie freilich das wahrhafte zu finden glaubt. Woher kommt es, so fragt er sich, dass die Menschen so wenig einig darüber sind, was schön ist (Leg. 655 c)? Die Antwort findet er in der Lust: lustvoll ist die Schönheit, auch die objektive, als subjektive. Jeder nennt diejenige Kunst schön, die ihm Lust bereitet. „Diejenigen, deren durch Natur, Gewohnheit oder beides bestimmter Sinnesweise das Gesprochene, Gesungene oder irgendwie Getanzte entspricht, haben notwendig daran Freude und loben es und nennen es schön; denen es aber wider Natur, Sinnesart oder irgend eine Gewohnheit geht, die können sich nicht daran freuen, noch es loben, sondern müssen es hässlich nennen. Diejenigen jedoch, die in ihrer Natur richtig, in ihrer Gewohnheit aber falsch bestimmt sind, oder in der Gewohnheit richtig, in der Natur aber falsch, werden ihrer Lust entgegengesetzte Billigung aussprechen . . .“ (Leg. 655 d—656 a, vgl. 802 a—d). Der Mensch beantwortet mit Lust und nennt schön diejenige Kunst, die ihm sein eigenes Selbst offenbart. Es gibt also gar keine spezifisch ästhetische Lust, da das Moment der Selbsterfahrung, welches der das ästhetische Urteil begründenden Lust zugrunde liegt, aller Lust gemeinsam ist. Mit diesem Ansatz gelingt es Platon, an das Geheimnis des Hervorbringens von Kunst und das des Kunstgenusses zugleich zu rühren. Aus Lust und zur Lust ist alle Kunst

hervorgebracht, und die Lust der Menge ist ihr Richter⁵⁴. Die Künstler sind nicht auf die Ideen und das Gute aus und verfehlen sie aus Schwäche, sondern auf die Lust, und alles andere erklärt sich aus dieser ihrer ursprünglichen Verkehrtheit. Die Lust ist es, die sie treibt, sich an allem neu und wieder zu erfahren, was ihnen eine solche Erfahrung nur irgend möglich macht; denn durch die Umgestaltung des Betreffenden, die es im Betroffenen erfährt, kann sich der Künstler prinzipiell in allem spiegeln. Nicht die Lust des Künstlers oder des Kunstgenießers ist dabei spezifisch ästhetisch, sondern die Weise, wie der Mensch sich als Künstler und durch Kunst Lust verschafft. Die Lust der Selbstinnewerdung wird in der Kunst nämlich nicht in einer unmittelbaren Befriedigung der Begierden im Lebensvollzug selbst gesucht, und insofern kommt sie scheinbar der wahren Lust dessen, der sich in seiner Gründetheit im Guten erfährt, sehr nahe. Aber nur scheinbar, denn das andere, an dem sich der Künstler erfährt, ist nicht das Gute, in dem er sich erkennen kann in dem, was er ist, sondern nur ein Spiegel seiner selbst, in dem er sich nur sich selbst gegenüberstellt, aber nicht erkennt. Im Spiegel der Kunst entsteht alles nur noch einmal, in ihm ist es nicht erkannt: das ist der tiefere Sinn des Spiegelvorwurfs (Resp. 596 d, e).

Was ist es denn, was in der Kunst offenbar wird? Woher kommt ihr der Schein der Schönheit? Es ist die subjektive Befindlichkeit des Menschen, das also, worin jeder seine Wirklichkeit vermeint. Darum erscheint dem Dichter der Ungerechte als glücklich, weil er keinen andern Massstab hat für das Glück als seine eigene Lust, die selber ein Eidolon der wahren, eine ist, die durch den Schmerz erst Tiefe bekommt (Resp. 586 b, c). Diesen Schein der Lust an die scheinbare des Ungerechten angelegt als Mass, muss er sie für wahr halten, denn er selbst ist einer, der die wahre Lust nicht gekostet hat. Mit seiner Scheinlust enthüllt aber der Künstler nichtsdestoweniger die subjektive Befindlichkeit der andern wahrhaft, wo sie, wie seine, die der schlechten Wirklichkeit ist. Er enthüllt die Menschen bis in die feinsten Nuancen ihres „Schillerns“ von Lust und Schmerz, wo Konventionen, wo Ideologien verhüllen und wo sie, sich selbst fremd, erst im Spiegel der Kunst sich „erkennen“. Nur die wahre Lust kann der Künstler mit seiner scheinbaren nicht enthüllen (vgl. Resp. 604 e—605 a); der wahrhaft Gute ist bis heute noch kein Gegenstand der Kunst geworden⁵⁵. Vielleicht weil dieser Gute gar nicht wirklich ist? Für Platon selbst ist diese Frage nicht eindeutig zu beantworten. Nur eines steht für ihn fest: es gibt ein Ethos, das viel besser ist als das der Dichter und ihrer Dichtung, ein Ethos, das im wahrhaft Philosophierenden seine Verwirklichung findet, es gibt aber keinen Dichter, der diesem Ethos gewachsen wäre.

3. Die schwerste Anklage Platons gegen die Kunst ist nun die, dass sie nicht nur, wie es nach dem bisher Festgestellten eigentlich sein müsste, die Menschen nicht besser macht, denen sie den Spiegel ihrer eigenen Schlechtigkeit vorhält, die „schwerste Anklage ... gegen die Kunst“ ist die, „dass sie auch fähig ist, die Trefflichen ... zu verderben“ (Resp. 605 c). „... wenn du bedenken willst, dass jenes, was bei eigenen Unglücksfällen mit Gewalt niedergehalten wird und was

hungert zu weinen, sich auszuklagen und gestillt zu werden, wie es in seiner Natur liegt, danach zu verlangen, jetzt das ist, was bei den Dichtern Stille und Freude findet, aber das Beste unserer Natur, zumal wenn nicht genügend erzogen durch Lehre und Gewöhnung, in der Wachsamkeit gegen dieses Tränenselige nachlässt, da es ihm doch beim Anschauen fremder Leiden nicht schimpflich ist, einen andern, der auf Adel Anspruch macht, aber unzeitig trauert, zu loben und zu bemitleiden, sondern darin eine Bereicherung findet, die Lust, und sich ihrer nicht gern berauben möchte durch Verurteilung des ganzen Gedichts. Denn der Gedanke, glaub ich, kommt nur wenigen, dass wir vom Genuss des Fremden notwenig zum Schaden am Eigenen kommen. Denn wer das Mitleidige an jenem grossgezogen hat, kann es nicht leicht bei den eigenen Leiden niederhalten“ (Resp. 606 a, b). Sogar die, die es in ihrer Existenz selbst zur Herrschaft des Logos gebracht haben, aber noch nicht völlig darin gefestigt sind, lassen sich von der Kunst verführen. Wozu lassen sie sich verführen und wodurch? Die Lust an der Korrespondenz⁵⁸, sollte man glauben, kann es nicht sein, was sie unmittelbar anspricht, denn ihr Ethos ist ja besser als das von der Kunst gezeigte. Aber so wie auch beim Besten, wenn er schläft, im Traum das alte Regiment durchbricht, so ist es wohl auch im Wachen unterirdisch „niedergehalten“ von der Herrschaft des Logos da und wartet nur auf die Gelegenheit seiner Entbindung. Wie ist es jedoch möglich, dass der Mensch im Wachen freiwillig auf die Herrschaft des Logos verzichtet? Nur durch den „Traum für Wachende“ (Soph. 266 c), die Kunst. Worin besteht aber diese Traumhaftigkeit? Es geht in der Kunst scheinbar um „Fremdes“; das ist es, was den Logos dazu verleitet, „in seiner Wachsamkeit“ nachzulassen. Indem sie so scheinbar aus der Sphäre des existentiell Relevanten herausführt, schläfert sie die Verantwortung ein.

Damit deckt Platon eine nicht unbedeutende Eigenart der Kunst auf, die ästhetische Entfernung. Ohne diese Eigenart hätte die Kunst nur Macht über die Schlechten auf Grund der Korrespondenz, durch sie aber gibt es kaum einen Musischen, auch unter den Besten, der ihr nicht verfällt, „denn der Gedanke, glaub ich, kommt nur wenigen, dass wir vom Genuss des Fremden notwendig zum Schaden am Eigenen kommen“. So nimmt beim Kunstgenuss auch der Beste die Haltung des Hedonikers ein, gerade weil er glaubt, für die Dauer des Schauspiels wie des selbsteingreifenden Handelns so auch der Verantwortung enthoben zu sein. Dabei überlässt er sich der Führung des Pathos, gleichgültig ob zur Freude oder zum Schmerz, denn jede Hingabe an das Pathos bedeutet Lust, besonders für einen, der es in seinem eigenen Leben niederhält: da „hungert es zu weinen...“, und dieses „bei eigenen Unglücksfällen mit Gewalt Niedergehaltene“ kann sich beim Anblick der Tragödie entladen. Platon hat also das Faktum gesehen, auf das Aristoteles seine Katharsistheorie baut. Was für Aristoteles aber ein Wert ist und isoliert psychologisch betrachtet auch sein dürfte, darin sieht Platon die grösste Gefahr der Kunst für den Menschen. Dieser entfernenden Eigenart der Kunst wegen gibt es eine Rettung vor der künstlerisch hochstehenden, aber nicht dem Guten folgenden Kunst fast nicht. Nur einer, der schon sehr stark geworden ist im guten Ethos

oder der am Wissen um das verführerische Verhängnis der Kunst Halt genug hat, kann ihr widerstehen (Resp. 595 b).

Und noch etwas sagt uns Platon, nämlich den Grund dafür, dass wir uns prinzipiell eine gewisse „Zurückhaltung“ auferlegen, wenn es darum geht, die Kunst auf ihre Güte im vollen Sinn hin zu befragen, so dass ihr allein von allen Lebensgebieten die Prüfung am Guten erspart bleibt. Der Grund dafür, dass auch Menschen, die sonst dem „Rechenschaftgeben“ nicht abgeneigt sind, eine in diesem Sinne geführte Diskussion über die Kunst lieber nicht aufkommen lassen, liegt darin, dass sie durch die Kunst „eine Bereicherung finden, nämlich die Lust, deren wir uns nicht gern berauben lassen möchten durch Verurteilung des ganzen Gedichts“ (Resp. 606 b). Darum findet die Kunst fraglose Anerkennung, weil ein tief verwurzeltes Interesse den Menschen an sie bindet. Das ist es, was der Kunst so mächtigen Schutz angedeihen lässt, selbst von den sittlich Hochstehenden, dass der Mensch sich in ihr ein Reservat geschaffen hat, in dem er „träumen kann“, wenn man es verhüllt, wenn man es offen sagen will, ungehindert seiner Lust folgen.

Achtes Kapitel

Die existentielle Bedeutung der Mimesis

1. Insofern die Kunst als Nachahmung bisher ins Auge gefasst worden ist, kann von einem Vorwurf, der sich gegen das Nachahmen als solches gerichtet hätte und nicht vielmehr gegen die Defizienz des Nachgeahmten, nicht die Rede sein. Der Gegensatz zur Nachahmung, der sich uns sofort aufdrängt, die Produktivität, hat keinen Raum im Platonischen Horizont. Zwar spricht Platon von „Poiesis“ als der hervorbringenden Techne, die er überall dort findet, „wo nur immer jemand, was zuvor nicht war, hernach zum Dasein bringt“ (Soph. 219 b, Symp. 205 b, c); aber gerade zu dieser Poiesis gehört neben Ackerbau, Vieh- und Menschenzucht auch die nachahmende Kunst. Ihr Hervorbringen ist also ein sekundäres. So steht nicht ein produktiv entwerfendes, aus sich heraus schöpfendes Schaffen als das Positive einem blossen Nachahmen als dem Negativen gegenüber. Es gibt für Platon kein eigentlich schöpferisches Tun des Menschen, keine schaffende Produktivität des Subjekts. Die Wahrheit ist da, sie muss nur aufgedeckt werden; das Subjekt verhält sich gerade in seiner höchsten Möglichkeit zu ihr als zu einem reinen Gegenüber, es selbst ist keine Quelle von Wahrheiten. Darum ist Nachahmung das Verhältnis zum Sein überhaupt. Der Philosoph ahmt nach (Resp. 500 b, c, Tim. 47 b, c, 90 d), der Handwerker, der Künstler, der Schauspieler (Resp. 373 b), der Zuschauer (vgl. Ion 535 d—536 b); ja selbst der Demiurg wird als nachahmend vorgestellt in den Gleichnisreden des „Timaios“ (28 c, 29 a, 30 d, 31 a, 37 c, 39 e). Bei dieser ontologisch fundamentalen Bedeutung der Nachahmung kann dem Künstler ein Vorwurf nur daraus erwachsen, dass seine

Mimesis das, was sie nachahmt, schlecht nachahmt (Leg. 668 a, b), d. h. nicht so wiedergibt, wie es ist⁵⁷.

Es gibt aber darüber hinaus eine Weise der Nachahmung, die als solche verwerflich ist. Das Nachahmen ist schlecht, wenn das Nachgeahmte schlecht ist, denn Nachahmung ist ein Sichangleichen an den Gegenstand. Dieses sich dem Nachgeahmten Ähnlichmachen ist freilich ein Moment alles Nachahmens; Nachahmung heisst für Platon von vornherein nicht nur etwas einem andern ähnlich machen, sondern immer auch sich selbst in seiner Existenz ihm angleichen. Ja die Nachahmung des Philosophen, also gerade eine hohe Weise der Nachahmung, hat ausschliesslich diesen existentiellen Sinn. Doch da der Gegenstand der philosophischen Nachahmung gut ist, werden die Philosophen, „mit Göttlichem und Geordnetem umgehend, selbst göttlich und geordnet nach Menschenmöglichkeit“ (Resp. 500 c, d). Sie ähneln sich durch den Umgang damit der Seinsweise des wahren, unvergänglichen Seins an, haben also nur die Möglichkeit des Besserwerdens. Anders steht es beim Künstler, auch wenn seine Nachahmung der Forderung der Richtigkeit entspricht; wenn er einen Ungerechten in seinem Unglück nachahmt, so geht er dabei ein in die Form des Schlechten (Resp. 396 e). Darum wird unter den Künstlern der Kalokagathos nur den Guten nachahmen, solange er gut ist (Resp. 396 b—d). So ist er Nachahmer der guten Wirklichkeit, ein „einfältiger“ Mann, wie er allein in den Staat aufgenommen werden kann (Resp. 394 e zu vgl. mit 397 d—398 b). Zum Vortrag seiner Werke braucht er nur *eine* Harmonie und einen einfachen Rhythmus (397 b, c). Wenn einer dagegen die schlechte Wirklichkeit nachahmt, so trifft ihn ein existentieller Vorwurf. Je geringer einer ist, desto eher wird er versuchen, alle schlechten Menschen und sogar Tier- und Naturstimmen nachzuahmen (397 a—c); damit zeigt er aber seine eigene Schlechtigkeit und wird wohl selber dabei schlechter. Auf jeden Fall werden es Schauspieler und Zuschauer; von ihnen sagt Platon, sie dürfen das Schlechte nicht nachahmen, damit sie nicht durch Nachahmung zum Genuss am Sein kommen. Denn von Jugend auf betrieben, wird die Nachahmung zur Gewohnheit und Natur am Leib, in der Sprache und im Denken (395 b—d). Dieser erste existentielle Einwand gegen die Nachahmung geht also auf das sich selbst dem Schlechten Gleichmachen, das Eingehen in die Form des Schlechten, das die Schlechtigkeit des Künstlers verrät, und in allen, die sein Werk mitlebend nachahmen, die sonst niedergehaltene Schlechtigkeit zu entbinden fähig ist.

2. Ein zweiter existentieller Vorwurf gegen die Nachahmung ergibt sich Platon daraus, dass der ontologische Aufweis der Unrichtigkeit künstlerischer Nachahmung selber ins Existentielle gewendet werden muss. Denn die Falschheit der Darstellung fällt auf den Künstler zurück und lässt die Verkehrtheit seines Gerichtetseins erkennen. Dass es sich dabei um die existentiell gewendete ontologische Kritik handelt, ist schon formal daraus ersichtlich, dass dieser Vorwurf gerade mitten in sie (Resp. 598 c ff.) einbricht. Aber nicht taucht er hier zum erstenmal auf, nur ein schon längst begonnenes Motiv kommt wieder an die Oberfläche: das der Unwissenheit der Dichter in bezug

auf das, was sie dichten (Ion 533 d—535 a, 536 c, Apol. 22 a—c, Men. 99 c, d). Darüber, dass der Aufweis seiner Unwissenheit dem Dichter die vernünftige Einsicht und damit auch die Fähigkeit, objektive Wahrheit zu übermitteln, streitig macht, darf das in ihm enthaltene Moment existentieller Kritik nicht übersehen werden. Der existentielle Zustand des von der Kunst Ergriffenen hat Platon von Anfang an beunruhigt: von der Auseinandersetzung mit ihm scheint seine philosophische Kritik in gewisser Weise sogar auszugehen („Ion“). Zwar kann und muss er das Ausersichsein des Dichters gegen einen aufklärerischen Rationalismus darum verteidigen, weil er in ihm, zum Unterschied von der Gehaltlosigkeit der pathetischen Welterfahrung der Sophisten, echte Ergriffenheit sieht, in der übermenschliche Mächte dem Menschen wahre Doxai zu verleihen scheinen, deren er sonst nicht fähig wäre. Dass er als guten Dichter nur den in diesem Zustand dichtenden anerkennt (Phdr. 245 a, vgl. Tim. 71 e—72 b), zeigt Platons echtes Verständnis der Kunst; aber die Tatsache selbst bleibt darum für ihn existentiell nicht weniger beunruhigend⁵⁸.

Der Dichter hat keine Einsicht in das, was er dichtet. Und am Ende dichtet er darum, weil er keine Einsicht hat. „Glaubst du nun, dass einer, der beides schaffen könnte, sowohl das Nachzuahmende wie sein Schattenbild, sich ernsthaft auf die Hervorbringung von Schattenbildern legen und darin das Ziel seines Lebens finden würde, als ob er damit das Schönste hätte? . . . Ich glaube, wenn er in Wahrheit der Dinge kundig wäre, die er nachahmt, würde er seinen Ernst viel eher in Werken zeigen als an Nachahmungen; nämlich viele schöne Werke würde er von sich zu hinterlassen suchen, und wollte lieber der Gepriesene sein als der Preisende“ (Resp. 599 a, b). Hier äussert Platon geradezu den Verdacht, der Künstler sei darum nachahmend auf fremde Existenz bezogen, weil er die eigentliche Existenzaufgabe nicht leisten, den sinnergreifenden Existenzvollzug nicht selbst vollziehen kann. Kann sie einer leisten, dessen Telos, wenn auch in sublimster Form, die Lust ist? Er möchte wie jeder gerne der Gepriesene sein, aber den Umweg über das selbsteingreifende Verändern der Wirklichkeit anzutreten fühlt er sich nicht fähig. So bleibt ihm kein anderer Ausweg, als der Gepriesene zu werden, indem er sich als Preisender mit ihm identifiziert (in jeder Nachahmung liegt ja das Moment der Identifikation). Diese Unfähigkeit des Dichters wird auch in der schon einmal zitierten Platonischen Fassung des Orpheus-Mythos deutlich. Während andere dafür gepriesen werden, dass sie aus Liebe dem Geliebten nachsterben, bringt es Orpheus aus Weichlichkeit nicht über sich und geht lebend in die Unterwelt, und darum bleibt seine Bemühung auch zutiefst unfruchtbar, seine Scheinbemühung zeitigt eine Scheinfrucht: ein blosses Phasma der Geliebten (Symp. 179 d). — Wie wichtig Platon das die Wirklichkeit zum Guten verändernde Eingreifen ist, kann man seinen Fragen an Homer entnehmen. Welcher Staat ist durch dich besser geworden? Welcher Krieg unter deiner Leitung glücklich geführt? Oder hast du wie Pythagoras den andern ein „homerisches“ Leben überliefert? Oder hast du wenigstens Jünger gehabt, die dich verehrten? Hätte man euch, dich und Hesiod, als Sänger herumziehen lassen, wenn ihr wirklich fähig gewesen wärt, die Menschen besser zu machen? (vgl. Resp. 599 b—600 e).

Während der erste existentielle Vorwurf den Künstler trifft, insofern er den *Schlechten* nachahmt, trifft ihn dieser zweite existentielle Vorwurf, gerade insofern er den *Guten* *nur nachahmt*. Während dort die Annäherung an das Schlechte in der nachvollziehenden Identifikation mit ihm das Verwerfliche war, ist jetzt, bei der Nachahmung des guten Lebens verwerflich, dass es nur ein Nachvollzug, nicht sein Vollzug selber ist. Nicht nur sein Werk steht als Nachahmung der Nachahmung auf der dritten Stufe der Wahrheit, sondern auch seine Existenz, denn nur schein tätig nachvollziehend ist sie auf den sinn-nachahmenden Existenzvollzug gerichtet.

Es ist nicht zu verwundern, dass Platon das Tiefste, was er über diese defiziente Weise der Nachahmung sagt, nicht primär auf den Dichter, sondern auf die schriftliche Darstellung der Philosophie bezieht (Phdr. 274 b—278 b), denn der Dichter ist ja vor allem auf die schlechte, nicht auf die gute Wirklichkeit gerichtet. Die Werkveräusserlichung der schriftlichen Fixierung bedeutet auch für den Philosophen Nachahmung der Nachahmung. Sie ist existentielle Verkehrtheit, wenn er seinen Ernst in diesem „Spiel“ (Phdr. 276 b, d, e, 277 e) sieht und nicht im lebendigen Gespräch, nämlich in der Rede, die „mit Einsicht in des Lernenden Seele geschrieben ist“ (276 a). Denn er wird zwar von Menschen um seines Werkes willen geehrt, aber eine solche fixierte Rede bleibt im tiefsten Sinne unfruchtbar; darum haben einen, der seinen Ernst in der Werkveräusserlichung sieht statt in der eigentlichen Aufgabe, dem lebendigen Philosophieren, diesmal nicht die Götter, sondern die Menschen um den Verstand gebracht (7. Brief 344 d). Eine solche fixierte Rede bleibt unfruchtbar, weil das Bedeutete nicht in sie eingeht, sondern die Worte nur darauf hinweisen können, und auch das nur, solange der Sprechende hinter ihnen steht, nicht mehr jedoch, wenn sie, in der Schrift fixiert, zu wem und wann sie auch sprechen, immer nur noch dasselbe sagen (Phdr. 275 d). Eine solche fixierte Rede ist ins Leere gesprochen, wahrhaft in den Wind gesät; denn das ist Platons tiefe Einsicht, dass es mit einer Dialektik des Seins nicht getan ist, sondern sie ist nur der gute Same, der auf Steine gefallen nicht aufgehen kann. Zur fruchtbaren Aussaat gehört auch die Kenntnis der Dialektik der Seele (Phdr. 271 c—272 b). Die lebendige Rede von Mensch zu Mensch beruht freilich auf der nur hinweisenden Sprache, in die das Bedeutete nicht letztlich einzufangen ist, aber der Wissende kann in ihr die Worte der Geartetheit der Seele des Unwissenden und ihrer augenblicklichen Verfassung immer wieder korrigierend anpassen und ihn so zur Einsicht führen. Diese lebendige Saat „wird einen Samen tragen, der in anders gearteten Gemütern wieder andere Reden hervorbringt, die imstande sind, jenem Samen Unvergänglichkeit zu bewahren und den, der ihn in sich hat, so glücklich zu machen, wie das bei einem Menschen möglich ist“ (Phdr. 277 a).

Hier wird noch einmal deutlich, wie sehr Platon die wirkende Wirklichkeit am Herzen liegt, aber nicht ihre Erkenntnis, sondern ihr Vollzug, oder vielmehr der Vollzug der guten und die blosser Erkenntnis der schlechten Wirklichkeit. Die schlechte darf man nur von aussen kennen, und das nicht durch Nachahmung, die einen sekundären Vollzugscharakter hat (Resp. 395 e bis

396 a). Die gute aber muss man vollziehen, sie nur von aussen kennen, nur nachahmend auf sie gerichtet sein ist Verfehlung des Existenzsinnes. Den Ernst in der Werkveräusserlichung zu sehen, was für den Philosophen eine blosser Gefahr darstellt, ist für den Künstler unvermeidlich; denn er hat keine Einsicht und ist so darauf angewiesen, das, was er festhält, im Werk festzuhalten: eine Kunstkommunikation kann es nicht geben. Insofern aber auch der Künstler zur lebendigen Kommunikation die nötige Einsicht hat — denn ohne Einsicht in die Wahrheit der Dinge gibt es für Platon keine Kommunikation —, soll er nach dieser seiner Eigentlichkeit genannt werden, nämlich Philosoph und nicht Künstler (Phdr. 278 c, d).

3. Die gute Kunst ist möglich als Wahrheit des guten Künstlers, der gute Künstler aber — so hat sich nun von allen Seiten her gezeigt — ist als einer, der im Kern seines Menschseins Künstler ist, unmöglich. Freilich gilt auch für die nicht im Platonischen Sinne guten Künstler, dass sie durch die Gunst der Chariten und Musen oft genug Wahres sagen (Leg. 682 a), und deshalb ist eine der Kompromisslösungen in den „*Nomoi*“ die, dass die Künstler durch solche, die fähig sind, das Gute vom Unguten zu unterscheiden, überwacht werden sollen. Weniger kompromisshaft, aber im Grund gar keine Lösung des Kunstproblems, sondern Preisgabe der Kunst bedeutet die uns befremdende Gesetzesnorm, wonach ein Dichter über fünfzig Jahre alt sein und in der sozialen Gemeinschaft schon etwas Hervorragendes geleistet haben und selber gut sein muss; dann werden seine Lieder angenommen, „auch wenn sie nicht gerade dichterisch sind“ (Leg. 829 c, d). Doch scheint in den „*Nomoi*“ noch eine weitere Lösung angedeutet, die nichts mehr von einem Kompromiss an sich hat. Diese Lösung ergibt sich allem Anschein nach aus einer veränderten Auffassung nicht der Kunst, sondern des Lebens, die freilich auch die Stellung der Kunst modifiziert, da das Verhältnis von Kunst und Leben eine Funktion darstellt.

Bisher hat Platon die Beziehung von Kunst und Leben folgendermassen gesehen: Da das Leben selbst von Platon als Nachahmung verstanden wird, freilich als Sinnachahmung, die im lebendigen Philosophieren ihre äusserste Verdichtung findet, ist die Kunst als Nachahmung des Lebens Nachahmung der Nachahmung. Den Ernst, die eigentliche Aufgabe des Menschen sieht Platon in der Sinnachahmung, d. h. im Ausgerichtetsein auf Sinn. Als Spiel aber bezeichnet er alle Formen der Nachahmung der Nachahmung. Die Philosophie ist beides: Ernst als Bemühung um die Erkenntnis der Wahrheit und ihre lebendige Vermittlung, Spiel, und dann von der Kunst kaum zu unterscheiden, im schriftlichen Niederschlag (Phdr. 277 e). Die Kunst hingegen ist, richtig verstanden, nur Spiel; sie wird aber vom Künstler ernst betrieben und muss von ihm als Ernst verstanden werden, weil er als Künstler in ihr seinen Existenzsinn sieht. Sie ist Spiel, denn selbst als Nachahmung der Sinnachahmung kreist sie um den handelnden Menschen und ist nicht dahin ausgerichtet, woher er seinen Sinn empfängt. Die Verkehrtheit ist der Kunst als Kunst innerlich.

Diese Auffassung erfährt nun in den „*Nomoi*“ eine Veränderung. „Es sind

nun aber der Menschen Dinge grossen Ernstes nicht wert, und doch ist es notwendig, sie mit Ernst zu betreiben — das aber ist nicht glücklich. Da es nun so mit uns steht, so wäre es uns, wenn wir es irgend auf geziemende Weise vollbringen könnten, wohl angemessen . . . Ich meine, man muss mit Ernst betreiben, was ernst ist, was aber nicht ernst ist, nicht. Gott ist wesentlich allen glücklichen Ernstes wert, der Mensch aber ist . . . als ein Spielzeug Gottes gebildet, und das ist in Wahrheit das Beste an ihm. Dieser ihrer Geartetheit folgend, sollen Mann wie Frau in möglichst schönen Spielen dahingleben, im Gegensatz zu dem, was ihre jetzige Sinnesart ist“ (Leg. 803 b, c). Die menschlichen Dinge verdienen darum nicht eigentlich ernst genommen zu werden, weil sie als solche dem Bereich der Notwendigkeit und nicht des göttlichen Nous angehören (vgl. Tim. 47 e—48 a, 68 e—69 a). Aber da sie notwendige sind, ist ihre Besorgung unumgänglich; der dadurch geforderte Ernst, weil Bemühung um das Sinnindifferent, glücklos. Eigentlichen Ernstes wert ist nur Gott, der als sinnvolle Aitia die Notwendigkeit übergreift. Von ihm her verstanden, ist der Ernst des menschlich Notwendigen Uernst, denn das Leben zeigt sich als Spiel in der Hand der Götter. Diesem Spiel wird der am meisten gerecht, der am tiefsten in seinen Sinn eindringt, d. h. es als Spiel ernstnimmt und es darum auf die schönste Weise zu spielen versucht. So scheint sich bei Platon am Ende das als die höchste Möglichkeit zu zeigen, worin er zuvor die existentielle Verkehrtheit der Kunst gesehen hat, dass man nämlich seinen Ernst aufs Spiel verlegt. Ja die Kunst selber tritt in diesem Spiel des Lebens, das unser Ernst ist, wieder auf als Gesang und Tanz neben Opfern (Leg. 803 e). Hier erst erfüllt sich eigentlich der erzieherische Charakter des künstlerischen Spiels: als die Einheit von Paidia und Paideia ist es das am meisten Ernstzunehmende (803 d). Damit ist die Kunst prinzipiell aufgehoben in die Dimension der Existenz, nachdem in der Begreifung dieser ein Wandel vor sich gegangen ist. Zum Eigentlichsten des Menschseins gehört nun die existentielle Erkenntnis der Abhängigkeit alles Menschlichen, und gerade diese Erkenntnis vollzieht sich in der nun in den Kult aufgehobenen Kunst. In dieser unerhörten Synthese ist die Kunst nur noch Moment, ihrer Eigenherrlichkeit beraubt, ihre Lust ans Gute gebunden, und indem die grösste existentielle Erkenntnis des Menschen sich in ihr vollzieht, hat sie selbst existentiellen Vollzugscharakter.

Neuntes Kapitel

Platons Kunst

Bei all dem ist an ein Rätsel noch nicht gerührt worden, an das von Platons eigenem Dichtertum, und zwar in diesen seinen philosophischen Dialogen, in denen er die Kunst ablehnt. Paradox ist zunächst, dass gerade der Philosoph die Kunst ablehnt, der selber zutiefst Künstler ist⁵⁹. Und doch auch wieder nicht, wenn man bedenkt, dass die ganze Fragwürdigkeit der ästhetischen

Existenz keiner so zu kosten bekommt wie der, dem selbst die Kunst zum Verhängnis geworden. Keiner erfährt so stark wie die Künstler selbst den Zug der Kunst zur Verkehrtheit, und wie gefährdet sie in ihrer Existenz sind, wissen sie oft genug genau. Während aber die Künstler zumeist nur das „Objektivieren“ der ihnen eigentümlichen Sicht im Werk als Kunst begreifen und die Kunst darum als Retterin aus dieser ihrer existentiellen Bedrohtheit begrüßen, ist für Platon Kunst schon die das Werk bedingende und durch das Werk bedingte existentielle Haltung des Künstlers selber. Die Ablehnung dieser Haltung, die sich durch „die Lust, die stärkste Lockspeise des Bösen“ (Tim. 69 d), in nicht geringem Masse auf die Kunstempfänger zu übertragen imstande ist, bildet den Kern der Platonischen Kunstkritik. Daraus erklärt sich, warum Platon, auch wo er scheinbar vom Kunstwerk spricht wie im 10. Buch der „Politeia“, Aussagen macht, die jedem, der etwas über das Kunstwerk herauslesen möchte, naiv erscheinen müssen, hingegen alles andere als dies und dann unvergleichlich bedeutender als die ästhetischen Aussagen des Aristoteles, wenn sie als Kennzeichnung des der Kunst wesensmässigen Verhaltens zur Welt verstanden sind. — Platon hat eine tiefe Einsicht in das Wesen der Kunst getan, und eher beruht bei vielen, die die Kunst um jeden Preis verteidigen, diese ihre Verherrlichung auf Unverstand als bei Platon ihre Ablehnung.

1. Die Kunstablehnung Platons hat ihren Grund in seiner Einsicht in die Verkehrtheit der existentiellen Haltung des Künstlers und der durch solche Kunst bei den Empfängern bewirkten, und betrifft das Werk nur sekundär; dies muss bedacht werden, wenn der Kunstcharakter der Platonischen Dialoge nun ins Auge gefasst werden soll. Die zuweilen sich findende Auffassung von Platons Dialogkunst als Zeugnis dafür, dass sich der Künstler im Philosophen heimlich doch durchgesetzt habe, kann nicht ins Gewicht fallen. Denn nicht nur sind die Dialogdichtungen Platon selbst als solche bewusst, und zwar Mythen wie Logoi, sondern Platon sieht gerade in ihrem Kunstcharakter die einzig adäquate Form schriftlicher Fixierung. Dass Platon seine Dialoge selber als Kunst verstanden haben will, zeigt folgendes: Die Dialoge sind als fixierte Rede Spiel (Phdr. 276 d), Abbild (276 a) des lebendigen Philosophierens. Durch diese Veräusserlichung der Aufzeichnung ist in ihnen „viele notwendig Spielerei“ (277 e—278 b). Insofern sie Mythen enthalten, sind sie Wahrscheinlichkeitsreden (Tim. 29 b—d, 48 c, d), die aber als Doxai eines durch den Logos erzogenen Pathos alle Aussicht haben, wahr zu sein und dadurch die gute Lust in den Empfängern zu wecken (Tim. 59 c, d). Als Abbild der guten Wirklichkeit gehören die Dialoge ausdrücklich zu der von Platon geforderten guten Kunst (Leg. 811 c—e).

Wirklich Logos im griechischen Doppelsinn ist nur das lebendige, das gesprochene Wort. Nicht dadurch, dass es nicht mehr tönt, ist das geschriebene tot, sondern weil es als eines, hinter dem die Seele des Sprechenden nicht mehr steht, nur noch scheinbar beseelt ist (Phdr. 276 a). Es hat die scheinbare Be-seeltheit eines Bildnisses (275 d), dessen Unveränderlichkeit die Scheinbarkeit aufdeckt; denn Seele ist Leben, und eine geschriebene Rede kann auf Fragen

nicht antworten. Die wahre Beseeltheit hat das Wort als Logos durch den Logos der Seele des Sprechenden in der lebendigen Kommunikation; das fixierte Wort ist nur noch Leib des Logos, dem, wenn es kunstvoll ist, freilich noch der Zauber der Beseeltheit als Schein anhaftet. Die Philosophie nun hat es nicht mit dem scheinbar Beseelten zu tun, sondern mit der Seele selbst. Den Leib mit Seele so durchdrungen darzustellen, dass er als beseelt erscheint, als lebendig sprechend, wenn auch immer nur dasselbe — denn darin, dass er darüber nicht hinauskommt, liegt gerade das Scheinbare seiner Beseeltheit für Platon — ist Aufgabe der Kunst, weil nur durch ihre Mittel erreichbar. Die eigentliche philosophische Tradition geschieht durch den mit Einsicht in des Lernenden Seele gesäten lebendigen Logos des Wissenden (Phdr. 276 a, 276 e bis 277 a). Diese lebendige Saat kann durch nichts Ebenbürtiges ersetzt werden. Wo sie nicht möglich ist, scheint jedoch das Spiel der Kunst als Mittel der Tradition einen „deuteros plous“ darzustellen.

An der einzigen guten Kunst, von der Platon nicht nur spricht, sondern die er selbst vollzogen hat, an seinen Dialogen, können wir noch einmal sehen, was Kunstmachung für ihn bedeutet. Sie ist Nachahmung der lebendigen Wahrheitssuche, diese wiederum ist „Nachahmung“ der Ideen (Resp. 500 c). Die Ideen selber werden nur sichtbar in dem auf sie gerichteten Erkenntnisvollzug; für den auf diesen Vollzug Gerichteten hingegen wird sichtbar allein das nach der Wahrheit suchende Subjekt. Auch die Platonische Dialogkunst steht auf der dritten Stufe der Wahrheit, insofern sie nicht selbst der Vollzug der Ausrichtung auf Objektivität ist, sondern nur ein Abbild dieses Vollzugs. Der Darstellende ist in ihnen im Grunde auf sich selbst gerichtet und stellt sich in immer neuen Einsätzen auf der Wahrheitssuche dar, und zwar in einem getreuen Abbild. Was ist ein getreues Abbild? Wir befinden uns in der Sphäre der Subjektivität; in dieser ist ein in unserm technisch verbildeten Sinn getreues Abbild in Wahrheit ungetreu, weil unfähig, die Wirklichkeit in sich aufzunehmen. Denn Wirklichkeit kann nur pathetisch erfahren werden, Wirklichkeit ist immer wesentlich auch seelische Wirklichkeit. Für die Wahrheit der Wirklichkeit gibt es eine Techne, die der Dialektik, aber die Wirklichkeit der Wahrheit des Dialektikers entzieht sich jeder Techne. Die Wirklichkeit ist keine Objektivität wie die Ideen, sie ist immer wesentlich der Mensch selbst. Was sich ohne den Menschen auf eine Platte bringen lässt, ist weder wirklich noch gar objektiv, es ist entseelte „Wirklichkeit“, das Unding des toten Lebens. Auf die Objektivität kann man nur gerichtet sein, sie lässt sich durch nichts einfangen, einfangen lässt sich nur die Wirklichkeit des auf sie Gerichteten und dieses allein durch Kunst. Die Kunst ist aber auch dadurch das einzige Mittel unpersönlicher Tradition, dass sie allein den Lernenden wahrhaft anspricht. Denn weil das Bedeutete sich nicht einfangen lässt und darum auch nicht weitergegeben werden kann wie Münzen, geschieht in einer unkünstlerischen, d. h. in einer nicht auf das Pathos wirkenden Darstellung überhaupt keine Tradition im wesentlichen Sinne. Auch die Psychagoge der lebendigen Kommunikation also, in der der Lernende befähigt wird, sich dem Bedeuteten wahrhaft zuzuwenden, lässt sich, wenn auch nur notdürftig, so doch am besten ersetzen durch Kunst.

2. Die Dialoge Platons sind Dichtung; als Dichtung eines, der, um die Eigentlichkeit des Menschseins bemüht, sie nicht an das Werk verrät, sind sie schon in ihrem ungewöhnlichen existentiellen Ernst von dem, was im geläufigen Sinn als Kunst gilt, unterschieden. Insofern sie Logoi enthalten, sind die Dialoge nicht in wesentlichem Sinne Kunst; Kunst ist in ihnen nur das Mittel der Tradierung. Erst mit den Mythen hat sich Platon auch inhaltlich auf den Boden der Kunst begeben. „Wie sie (die Seele) beschaffen ist, ist Sache einer in jeder Hinsicht göttlichen und grossen Untersuchung; wem sie aber gleicht, einer menschlichen und kleineren. . . . Sie soll nun verglichen sein der vereinigten Kraft eines geflügelten Gespannes und seines Lenkers“ (Phdr. 246 a, b). Die Seele ist zwar dem Philosophen nicht schlechthin unzugänglich, aber sie ganz zu fassen bleibt wohl eine göttliche Sache. Zu sagen, wem sie gleicht jedoch, d. h. die Doxa über die Seele durch ein ihr korrespondierendes Bild offenbar machen, ist menschlich. Dieses Bild wendet sich als aus pathetischer Selbsterfahrung entsprungen an das Pathos des Aufnehmenden, der es nicht anders aufnehmen kann als im selbsterfahrenden Nachvollzug. Die Evidenz des Bildes beruht auf seiner subjektiven, nicht auf seiner objektiven Schönheit. Wenn das Bild aber wahre Doxa eines guten Pathos ist, dann sind die zwischen den Rossen und dem Wagenlenker aufgezeigten Verhältnisse denen der Seele wirklich auch objektiv entsprechend. Lüge ist dieser Mythos, weil er nur Korrespondenzen gibt für das Bedeutete, nicht auf es selbst hinweist; Wahrheit ist er, wenn die in den Korrespondenzen aufgewiesenen Verhältnisse denen des unfassbaren Bedeuteten entsprechen.

Indem Platon in seiner „Nachahmung“ der lebendigen Kommunikation in den Dialogen die Logoi immer wieder mit „Traum“ und „Eingebung“ beginnen und nicht selten in einen Mythos münden lässt, zeigt er, dass der Logos, eingebettet in den Mythos, ihn nur ablösen, aber nicht aufheben kann. Im Unterschied zur künstlerischen Form der Dialoge sind die Mythen nicht bedingt dadurch, dass es sich um geschriebene Rede handelt, sondern durch das an die Grenze gelangt sein der Philosophie. Auch für das lebendige Philosophieren gibt es diese Grenze, die nur durch Doxa überschritten werden kann. Der Mythos und damit Kunst wird so auch eingeflochten sein in die lebendige Kommunikation, aber als Unterbruch, als Grund, von dem sie sich erhebt und zu dem sie zurückkehrt, nicht als diese Kommunikation selber.

3. Zwei Lösungen des Kunstproblems lassen sich bei Platon aufweisen: die Aufhebung der Kunst in den Kult als Forderung und die Aufhebung der Kunst in die Philosophie, die uns vorliegt in seinen eigenen philosophischen Dialogen. Die beiden Lösungen gehen aber verschieden weit. Im Kult allein ist die Kunst nicht nur gut geworden, sondern bildet auch selbst eine Form wahrer Existenz, da sich gerade hier die wichtigste existentielle Erkenntnis vollzieht. Solch existentieller Vollzugscharakter kommt der Aufhebung der Kunst in die Philosophie nicht zu. Denn der von Platon geschaffene Dialog ist ja nur ein Nachbild des echten philosophischen Gespräches, und wo er mythisch im Bereiche der Doxa verweilt, zeigt er ein Verhalten, das zwar immer die pathetische Grundlage des Philosophierens bleibt, aber diesem

selbst gegenüber doch existentiell defizient ist, wenn es auch seinen Grund im Wesen des Menschen und nicht in einer Verfehlung hat. Der Dialog als Aufhebung der Kunst in die Philosophie kann als Resultat der ursprünglichen Auseinandersetzung Platons mit der Kunst gelten, obgleich damit nur ein Teil der entfalteten Problematik gelöst ist. Wenn darum Platon seine eigenen Dialogdichtungen ausdrücklich als gute Kunst bezeichnet, so sind sie es doch nur in einem beschränkten Sinne. Wesentliche Aufgabe der guten Kunst ist die erste Erziehung, die des Pathos, seine Bereitung für den Logos; gerade dies aber vermögen die Dialoge nicht zu leisten, sondern setzen sie vielmehr als geleistet voraus. Erst dann können sie selbst als psychagogisches Mittel wirken und ihre maieutische Funktion, Paradigmata der Wahrheits-suche zu sein, erfüllen: — Die wollen wir nachahmen, die sich unterreden, um die Wahrheit zu erforschen (vgl. Resp. 539 c, Prot. 348 a).

Die Kunst des philosophischen Dialogs bleibt also nicht nur in ihrer existentiellen Relevanz hinter der Aufhebung der Kunst in den Kult zurück; sie übt auch nicht die Paideia, um deretwillen die gute Kunst in den Dialogen vor allem gefordert wird. Diese Paideia übt nur das auch existentiell wahrhaft relevante Spiel des Kults. Die Lösung der Kunstproblematik durch Aufhebung der Kunst in den Kult ist also in jeder Hinsicht die wesentlichere. Doch entzieht sie sich unserer Betrachtung fast gänzlich, denn zunächst sind es nur Andeutungen, die uns in den „Nomoi“ von ihr sagen. Aber selbst wenn uns eine ausgeführte Theorie über sie vorläge, sie bliebe wesentlich unzugänglich, weil sie nicht vollzogen uns auch nicht nachvollziehbar ist.

Eines ist beiden Lösungen gemeinsam, nämlich die Weise, wie die Forderung der paradigmatischen Darstellung des guten Menschen in ihnen erfüllt ist. Und so fällt durch sie auch ein Licht darauf, wie diese Forderung zu verstehen ist. Nicht das Paradigma des guten Menschen ist es, das die kultische Kunst zum Nachvollzug anbietet, sondern vielmehr sein *Verhältnis* zu den Göttern: Preis und Gebet ist der Inhalt der Lieder (Leg. 800 a—801 a). Harmonie und Rhythmus, die selber nichts als Verhältnisse darstellen, haben die Möglichkeit, wahrhaft gut zu sein. Das Bild jedoch des Guten in konkreter Erfüllung müsste unwahr werden, weil es den in und durch sich Guten nicht gibt und gerade das, wodurch der Gute gut ist, nicht eingeht in ein Bild. Die kultische Kunst ist paradigmatisch, sie soll es auch sein, aber was paradigmatisch in ihr ist, ist nicht der Mensch, sondern sein Verhältnis zu den Göttern. — Eine vergleichbare Funktion hat das Paradigma in der Platonischen Dialogkunst. Sie ist, könnte man sagen, ironisch paradigmatisch. Sie zeigt nicht den Guten als solchen, sondern sie zeigt den Menschen in seinem Verhalten zu dem, wodurch er gut sein kann. Wahrhaft paradigmatisch, richtunggebend für das Handeln des Menschen, sind nur die Ideen. Auf diese wahren Paradigmata kann man nur gerichtet sein und andern verhelfen, sich auf sie zu richten; nicht aber lassen sie sich in der Erscheinung darstellen, auch durch die gute Kunst nicht. Das wahre Sein kann nicht erscheinungshaft paradigmatisch werden, sondern allein die Suche nach ihm. Wenn aber diese zum Paradigma wird, dann wird im Grunde paradigmatisch, dass es kein Paradigma gibt in der Dimension

der Erscheinung. Der Mensch ist kein Sophos, sondern höchstens ein Philosophos, nur wahr als ein um die Wahrheit Bemühter, nur gut, insofern er es nicht *ist*, sondern danach *strebt*. Er ist — auch dieses „Schicksal“ teilt er mit Eros — nicht die Offenbarkeit selbst, sondern das Verhältnis zu ihr. Darum ist kein Bild der menschlichen Arete wahrhaftig als allein das Bild des Menschen, der sie sucht.

Anmerkungen

¹ Das für die Beurteilung der Kunst wichtige Phänomen der perspektivischen Täuschung (Resp. 602 c ff.) wird auch auf den sophistischen Trug übertragen (Soph. 234 c—e, vgl. auch Resp. 595 c 10—596 a 1 mit Soph. 232 e 7—9).

² Dafür, dass auch in diesem Dialog die Kunstproblematik mit ins Auge gefasst ist, finden sich übrigens auch äusserliche Anhaltspunkte. So wird z. B. schon in der Einleitung auf Musiker und Maler hingewiesen, und es geht um innere und äusserliche Ähnlichkeit (Th. 144 d—145 b). Die führenden Dichter, Epicharm für die Komödie, Homer für die Tragödie, erscheinen als Anhänger der Flusstheorie, Homer sogar als ihr Anführer (Th. 152 d—153 a). Solche und ähnliche Andeutungen gewinnen ihren vollen Sinn erst in der Besinnung auf die inhaltliche Bedeutung der Dialogform (s. u. Kap. 9).

³ W. Jaeger, *Paideia*, Bd. 1, S. 375.

⁴ Vgl. u. Kap. 5 und 6.

⁵ H. Barth, *Philosophie der Erscheinung*, Bd. 1 (1947), S. 5.

⁶ Ebd. S. 4.

⁷ Jaeger, *Paideia*, Bd. 1, S. 59, 61, 70. — Das Aufstellen von Paradigmata der Arete gilt für die Erziehung durch die Dichter, aber nicht mehr für die platonische Erziehung; vgl. u. Kap. 9.

⁸ H. Barth, *Phil. d. Ersch.*, Bd. 1, S. 63.

⁹ Ebd. S. 62, 65, 66, 73, 75, 82, 101, 122.

¹⁰ E. Cassirer, *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*. Vorträge der Bibliothek Warburg. 1922/23 (1924).

¹¹ Jaeger, *Paideia*, Bd. 1, S. 61, 71, 84.

¹² Ebd. S. 280.

¹³ Ebd. S. 73.

¹⁴ Ebd. S. 160—186, bes. S. 178 f.

¹⁵ Vgl. zu dieser Auffassung der Tragödie: H. Weinstock, *Sophokles*, 1931, und die Einleitung zu seiner Übersetzung der Tragödien des Sophokles, 1941.

¹⁶ Vgl. zum sophistischen Phänomenalismus: H. Barth, *Phil. d. Ersch.*, Bd. 1, S. 53—56.

¹⁷ Dass die Tragödie die Kontingenz des menschlichen Daseins als Notwendigkeit versteht, ist eine Aussage, die erst vom Platonischen Gesichtspunkt aus gemacht werden kann. Freilich ist auch der Platonischen Philosophie ausdrückliche Reflexion über den kontingenten oder notwendigen Charakter des Geschehens noch fremd; betrachtet man aber die Stellung zum Schicksal einerseits der Tragödie, andererseits bei Platon, so wird wohl eine Entwicklung deutlich vom tragischen Erleben, welches das Zustossende als notwendig Verhängtes, von den Göttern irgendwie sinnvoll gewolltes erfährt, zur Platonischen Begreifung des tatsächlichen Geschehens als eines in seiner Tatsächlichkeit sinnindifferenten und darum das Wesentliche des Menschen nicht tangierenden (vgl. Kap. 5.1). Diese doppelte Möglichkeit, das Geschehen auszulegen, scheint übrigens bereits im Begriff der Tyche angelegt, von der Tragödie freilich in der Richtung auf die Notwendigkeit entschieden (vgl. Liddell-Scott, s. v. Tyche): Tyche ist Handlung der Götter (Sophokles, Ph. 1326, OC 1585) und bedeutet als solche Notwendigkeit (El. 48, Aj. 485, 803, Ph. 1317), und so überhaupt die Macht

des Schicksals (Aischylos Th. 426, Ag. 1647, Eu. 93). Erst von dem im tragischen Sinne Unfrommen wird dies Schicksal als Zufall missdeutet (Sophokles OT 977), als Zufall, wie er sonst nur im Unwesentlichen Raum hat (Ant. 1182, Ph. 546). Die Freiheit des Handelns, die auf echte Kontingenz angewiesen wäre, wird von der Tragödie in der Weise der tragischen Ironie verneint (vgl. Weinstock, Sophokles, S. 231). Oidipus etwa erfüllt sein Verhängnis gerade dadurch, dass er ihm auszuweichen sucht, und vollzieht es so selber. Diese unerbittliche Notwendigkeit liegt weder im Charakter des Menschen, der ihr unwissend gehorcht, noch kommt sie als fremder Zwang von aussen, sondern sie liegt im Wesen des Geschehens, in das der Mensch als solcher verstrickt ist. In der unerbittlichen Verkettung des faktischen Geschehens zeigt sich unmittelbar sein Sinn: indem er das ihn vernichtende Geschick vollzieht, tritt der Mensch zurück in die Ordnung des Ganzen, die er in dem ihm wesentlichen Streben nach Eigenmacht verletzt hat. Das als Vernichtung sinnvolle und den Sinn des Ganzen wiederherstellende Geschehen ist als faktisches selber sinnhaft. Für den Platonischen Gesichtspunkt bedeutet diese tragische Sicht, dass sie in der Erscheinung unmittelbar das Sein sieht. Dem entspricht, dass die Tragödie die Wahrheit in der Tatsächlichkeit dessen sucht, was sich in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ereignet. Des rätsellösenden Oidipus Einsicht in den Menschen als solchen gilt nichts neben dem Wissen des Sehers um das, was jenen als einzelnen faktisch betrifft (vgl. OT 297—303, 356, 369, 408—428, 447—462).

¹⁸ Zum Begriff der Kontingenz vgl. die vorige Anm.

¹⁹ Die Erscheinung als solche ist schön, d. h. sie ist schön, insofern sie Erscheinung der Idee ist. In dieser Bedeutung des Schönen liegt noch nicht das in unserm Sinne spezifisch *ästhetische* Moment, wie Platon es versteht; vielmehr erfasst Platon, indem er die Erscheinung und insofern er sie als schön begreift, die positive Erkenntnisbedeutung des *Aistheton*. Für die Platonische Begreifung des Ästhetischen in unserm Sinne, d. h. der für die Kunst relevanten Schönheit der Erscheinung vgl. Teil 2.

²⁰ Vgl. Pol. 283 d—284 e. Der Doppelheit der Messkunst entsprechend darf die Schönheit des Körpers nicht nur an ihrem Gegensatz, an der Hässlichkeit, gemessen und daraus bestimmt werden, sondern sie bemisst sich wesentlich nach dem, was für sie als Schönheit des Menschen Mass ist, nach der Schönheit der Seele. Vgl. auch Phdr. 279 b, c, Tim. 87 c, d.

²¹ H. Barth, Phil. d. Ersch., Bd. 1, S. 56.

²² Die folgende Interpretation des „Symposion“ berührt sich mit derjenigen von G. Krüger, Einsicht und Leidenschaft, 2. Aufl., 1948, insofern, als sie wie diese den Sinn des Dialogs wesentlich darin sieht, den Menschen aus der mythischen Weltbefangenheit zu einer philosophischen Haltung zu befreien. Während aber Krüger in jener Weltbefangenheit das selbstvergessene heidnische Verfallensein an fremde Mächte und in der philosophischen Haltung das leidenschaftliche Hingerissensein von einer überlegenen, geistig personhaften Macht, bei Platon also einen Schritt zur Innerlichkeit zu erkennen glaubt, soll hier im folgenden gezeigt werden, dass die mythisch-künstlerische Weltbefangenheit wie auch die Haltung der Sophistik in ihrem Kern subjektive Befangenheit bedeutet, aus der Platon herausführen will zur philosophischen Erkenntnis der Objektivität der Ideen. — Zum Pathosbegriff vgl. u. Kap. 5 und 6.

²³ Vgl. Jaeger, Paideia, Bd. 1, S. 472 f.

²⁴ H. Barth, Die Seele in der Philosophie Platons, 1921, S. 3, 53, 62.

²⁵ Ebd. S. 84.

²⁶ Die Forderung der personalen Einheit des Komödien- und Tragödiendichters (Symp. 223 d) setzt eine von der gemeingriechischen grundsätzlich abweichende Auf-

fassung voraus. Platon sieht das beiden Kunstgattungen zugrundeliegende Daseinsverständnis als wesentlich identisch und in gemeinsamem Gegensatz zu dem seiner eigenen Philosophie stehend. Was in Komödie und Tragödie sich darstellt, wird für den der Philosophie entspringenden Lebensvollzug zum vordergründigen Aspekt. Weil die Philosophie sie beide überwindet, ist sie zugleich in der Lage, sich selbst in einem Kunstwerk, dem Dialog (vgl. Kap. 9), darzustellen, in dem das Tragische wie das Komische zur Aufhebung gebracht ist.

²⁷ Zur Mimesis vgl. u. Kap. 8.

²⁸ Platon präzisiert diese als die geläufige (Resp. 596 b) eingeführte Auffassung des Verhältnisses des Handwerkers zur Idee unmittelbar nachher (601 c—602 a) dahin, dass der Handwerker in Wahrheit keinen unmittelbaren Bezug zur Idee hat. Dies ergibt sich nämlich daraus, dass er ihm das Wissen um die Güte des Herzustellenden abspricht: nur der Gebraucher hat solches Wissen, ist auf die Ideen unmittelbar bezogen. Von ihm muss sich darum der Handwerker sagen lassen, wie das Herzustellende in seiner Brauchbarkeit beschaffen sein muss. Er hat also selbst nur „richtige Meinung“. Fragt man nun im Sinne des Platonischen Ansatzes näher nach der ontologischen Bestimmtheit dessen, was dem Handwerker bei der Herstellung zum Vorbild dient, so muss man wohl sagen: sein Vorbild ist die durch die Angaben des Gebrauchers mathematisch bestimmte Gestalt, das unmittelbarste räumliche Abbild des unräumlichen Eidos. Sein handwerkliches Tun aber besteht darin, dies reine Raumschema in der Dimension der einzelnen Erscheinung möglichst angemessen zu verwirklichen.

²⁹ Resp. 586 b, c, 602 c, d, Th. 208 e, Soph. 234 b—e, 235 d—236 c, Leg. 663 b, c.

³⁰ Zu dem für die Kunst eigentlich relevanten Sinn des Kline-Beispiels vgl. S. 40 f.

³¹ Die geringe Bedeutung des Logos für den Maler zeigt sich Platon darin, dass jener schlechthin alles darzustellen vermag (Resp. 596 c, d, Soph. 233 d—234 b), während sonst ein jeder nur mit einem umzugehen weiss. Er kann dies, weil er nur „eine Kleinigkeit“ von allem erfasst (Resp. 598 b), nämlich das Eidolon des Eidolon, die unmittelbare Sinnenfälligkeit eines jeden Dinges.

³² H. Sedlmayr, Verlust der Mitte, Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit, 1948.

³³ Brief an Clara Rilke vom 23. Okt. 1907, Briefe aus den Jahren 1904—1907, S. 450.

³⁴ Vgl. Rilke, Ur-Geräusch, Ausgewählte Werke, Bd. 2, 1938, S. 278—280.

³⁵ Vgl. Sedlmayr, S. 136.

³⁶ „Die mit den Wahrnehmungen in eins zusammenfallende Erinnerung und jene darauf sich beziehenden Pathemata scheinen mir dann in unseren Seelen gleichsam Reden zu schreiben, und wenn dieses Pathema Wahres schreibt, dann ergeben sich aus ihm wahre Meinung und wahre Reden in uns, wenn aber dieser uns einwohnende Schreiber Falsches schreibt, dann entsteht das Gegenteil des Wahren“ (Phil. 39 a, vgl. 38 b—e). Hier figuriert das von Wahrnehmung und Erinnerung hervorgerufene und auf sie bezogene Pathos, d. h. die Weise des von der Erscheinung Betroffenseins, ausdrücklich als das, was Doxa und Logos hervorbringt und in ihnen sich selbst auslegt. Wovon ihre Wahrheit oder Falschheit abhängt, wird hier nicht gesagt, sondern erst in der folgenden auf die Zukunft gerichteten Untersuchung (39 c—40 b) angedeutet. Die Hoffnungen, die Logoi des Künftigen, und die sie begleitenden bildhaften Vorstellungen sind bei den Guten zumeist wahr, bei den Schlechten aber unwahr. Die Auslegung des Betroffenseins und die Vorwegnahme künftiger pathetischer Erfahrung sind also in ihrer Wahrheit vom Gut- oder Schlechtsein des Betroffenen abhängig. Vgl. Tim. 86 b—e, Resp. 413 b, c.

³⁷ Resp. 399 a—400 e, 603 c, Tim. 47 c—e, Leg. 654 e—655 e, 812 c.

³⁸ Harmonie und Rhythmus sind für das griechische Verständnis nicht so deutlich unterschieden wie in unserm Sprachgebrauch. So bedeutet besonders der Rhythmus primär nicht den Bewegungsablauf, sondern die begrenzende Gestalt und in der sekundären Anwendung auf die Bewegung das sie Begrenzende (vgl. Jaeger, *Paideia*, Bd. 1, S. 174 f.). In der Harmonie liegt wesentlich die Bedeutung der Proportion (vgl. ebd. S. 224 f.). Harmonie und Rhythmus bringen also beide die perashafte Bestimmtheit zum Ausdruck (vgl. Phil. 25 a, b).

³⁹ H. Barth, *Die Seele* . . ., S. 126, 132.

⁴⁰ Diese Korrespondenz ist natürlich nicht mathematisch gemeint, sondern soll eine Entsprechung ausdrücken, die wie die von Bedeutung und Gestalt zwar eine unmittelbare, aber nicht zu begründende Evidenz, hier eine künstlerische, besitzt (vgl. Baudelaires „correspondances“), jedoch weniger allgemein als jene einleuchtet, weil sie die konkrete Subjektivität des sie Erfahrenden voraussetzt.

⁴¹ Vgl. zu Harmonie und Rhythmus als Erziehungsmittel: Prot. 325 d—326 b, Resp. 400 c—402 a, 441 e—442 b, Tim. 47 c—e, Leg. 653 c—654 a, 661 c, 670 e—671 a, 812 b, c, 967 d—968 a.

⁴² Bezeichnend ist, dass das Gefährliche nicht der Gehalt ist, sondern die neue Art zu singen, also die Veränderung von Harmonie und Rhythmus.

⁴³ Das Abbild ist besser als das Abgebildete, wenn es Abbild des Schlechten ist, und die Nachahmung in diesem Fall besser als das Sein.

⁴⁴ Hier wird deutlich, was im 10. Buch missverständlich sein könnte, nämlich dass es nicht eine möglichst photographisch treue Abbildung ist, die Platon fordert; diese Möglichkeit ist hier durch den Gegenstand: Götter und Heroen, ausgeschlossen.

⁴⁵ H. Barth, *Die Seele* . . ., S. 213.

⁴⁶ Vgl. ebd. S. 15 f. Anm.

⁴⁷ Vgl. Anm. 29.

⁴⁸ Zu dieser Wahrheit der schlechten Wirklichkeit, die Platon nicht gelten lassen will, vgl. o. Kap. 5.

⁴⁹ Vgl. überhaupt die Problemstellung des „Gorgias“ und besonders des „Philebos“.

⁵⁰ Vgl. zur Eudaimonie Gorg. 470 e, 507 c, Resp. 354 a, 392 a, b, 606 d, Symp. 205 a, Leg. 636 d, e, 662 e—663 c.

⁵¹ Diese ursprüngliche Zuordnung der Lust zum Guten lässt den Sinn erkennen, in dem die Idee des Guten als „eudaimonestaton des Seienden“ bezeichnet wird (Resp. 526 e): Das absolute Telos des Guten ist das, dessen Verfolgung wahrhaft glücklich macht; da es das Beglückendste ist, wird es als das „Glücklichste“ vorgestellt (vgl. in diesem Sinne auch das „göttliche Paradigma“, das als „eudaimonestaton“ bezeichnet wird, Tht. 176 e).

⁵² Zum Guten als dem Eigenen vgl. schon Lys. 222 c, d, Charm. 163 d, besonders aber Symp. 205 e, Resp. 586 e.

⁵³ Schon von den ersten Versuchen Platons an, das Schöne zu fassen, tritt die Lust als Bestimmung auf (Hip.mai. 297 e), und sogar die Lust und das Gute (303 e, Gorg. 475 a).

⁵⁴ Zum Verhältnis von Kunst und Lust vgl.: Hip.mai. 297 e—298 b, Gorg. 501 d bis 502 d, Resp. 387 b, 390 a, 397 d—398 a, 605 c, d, 606 d—607 d, Pol. 288 c, Phil. 47 e—50 b, Leg. 655 c—656 a, 656 c, 657 a, b, 658 e—659 a, 668 a, b, 700 d, e, 802 b—d. Dieser von Platon aufgedeckte wesentliche Zusammenhang zwischen Kunst und Lust ist in seiner Grundsätzlichkeit wohl erst von Freud wieder gesehen. Siehe vor allem: S. Freud, *Der Dichter und das Phantasieren*, *Gesammelte Werke* (Imago), Bd. 7 (1941), S. 215—223.

⁵⁵ H. Barth, Das Problem des Bösen, 1931, S. 9.

⁵⁶ Vgl. Anm. 40.

⁵⁷ Vgl. o. Teil 2.

⁵⁸ Die Mania ist zwar ein Horizont, in den Platon die Kunst hineingestellt sieht, und als solcher wichtig, aber immer auch gesehen worden. Für die positive Kunstbegreifung Platons jedoch ist in der Mania allein das Moment der Möglichkeit wahrer Doxa wesentlich, wovon Kapitel 6 gehandelt hat. Von der Mania als solcher ist ein Zugang zum Platonischen Verständnis der Kunst und zu den entscheidenden Motiven ihrer Ablehnung sowohl wie ihrer Anerkennung nicht zu gewinnen.

⁵⁹ Dies wiederholt sich bei Kierkegaard, dem zweiten grossen Durchschauer der ästhetischen Existenz.

Curriculum vitae

Ich, Elfriede Huber-Abrahamowicz, bin am 19. Dezember 1922 als Tochter des österreichischen Arztes Dr. Jakob Abrahamowicz und der Helene, geb. Socher, in Wien geboren. Im September 1948 habe ich mich mit Dr. Gerhard Huber von Basel verheiratet.

In Wien habe ich von 1929 bis 1933 die Volksschule und dann das Realgymnasium bis zum Frühjahr 1938 besucht. Nach Basel emigriert, bin ich im Frühjahr 1939 in die Realabteilung des hiesigen Mädchengymnasiums aufgenommen worden und 1940 in die Gymnasialabteilung übergetreten. Hier habe ich 1943 die Maturitätsprüfung nach Typus B bestanden und sie 1945 noch durch die Prüfung im Griechischen ergänzt.

Seit dem Sommersemester 1943 bin ich an der Universität Basel immatrikuliert und habe vor allem Philosophie, deutsche Philologie und Psychologie studiert. Vorlesungen und Übungen habe ich bei folgenden Dozenten besucht: Proff. W. Altwegg, H. Barth, A. Béguin, J. Gantner, H. Gauss, P. Häberlin, H. Hediger, K. Jaspers, H. Kunz, K. Meuli, W. Muschg, A. Portmann, F. Ranke, H. Schmalenbach, A. Speiser, J. E. Staehelin, H. van Oyen, P. Von der Mühl; Dr. G. P. Landmann.

Die Dissertation ist unter der Leitung von Herrn Prof. H. Barth entstanden. Ihm vor allem, aber auch meinen übrigen Lehrern möchte ich für das Empfangene danken.

